

Daïs gest. Holder gem.

Druck v. I. Niederbühl in Stuttgart.

Im rechten Musikunterrichte die rechte Erziehung, denn in der Musik – eine Manifestation der Weltordnung.

Schilling.

Verlag von Lampart & Comp. in Augsburg.

Allgemeine

Volksmusiklehre

oder

didaktische Darstellung

alles dessen, was der Musikunterricht in sämmtlichen Schulen, von den Gymnasien und höheren Töchterschulen an bis herab zur geringsten Dorfschule, sowie in den verschiedenen dilettantischen Vereinen, als Liedertafeln, Liederkränzen, Harmonien &c. &c.

zur

Erreichung seines eigentlichen Bildungszwecks

nothwendig zu lehren hat.

Von

Gustav Schilling.

Mit des Verfassers Bildniß in Stahlstich.

Augsburg.

Verlag von Lampart & Comp.

1852.



Verlag von Lampart & Comp: in Augsburg.

Allgemeine

Volksmusiklehre

oder

didaktische Darstellung

alles dessen, was der Musikunterricht in sämmtlichen Schulen, von den Gymnasien und höheren Töchterschulen an bis herab zur geringsten Dorfschule, sowie in den verschiedenen dilettantischen Vereinen, als Liedertafeln, Liederkränzen, Harmonien &c. &c.

zur

Erreichung seines eigentlichen Bildungszwecks

nothwendig zu lehren hat.

Von

Gustav Schilling.

Mit des Verfassers Bildniß in Stahlstich.

Augsburg.

Verlag von Lampart & Comp.

1852.

Albr. Volkhart'scher Druck.

Vorwort.

Musiklehren im gewöhnlichen Sinne des Worts haben wir genug. Ich selbst habe vor mehreren Jahren eine solche herausgegeben, die nicht ohne Beifall aufgenommen worden ist. Bevor die Kunst nicht wieder eine ihr gesammtes Formenwesen durchdringende oder umgestaltende Revolution oder Reformation erlebt, wie etwa im 14. und 17. Jahrhunderte, dürfte kaum eine neue nöthig werden. Aber alle diese Musiklehren, alle ohne Ausnahme, bewegen sich auf dem Standpunkte der Musik als schöner Kunst, sind Vorschulen einer wirklichen musikalischen Kunstlehre, — für den musikalischen Volksunterricht, für die Schule, den allgemeinen musikalischen Verkehr ist keine von ihnen brauchbar, ich wiederhole: keine. Dazu erheben sie sich alle, subjektiv und objektiv, viel zu weit über dessen Niveau. Sie sind Rhetoriken, glücklichsten Falls, was sie seyn sollen, Grammatiken für die musikalische Kunst-, aber entfernt nicht für die musikalische Volkssprache. Für diese fehlt noch jedes derartige Buch, und sie wird doch mehr, weiter gesprochen als jene. Die Folge? — daß bei dem Musikunterrichte in den öffentlichen Schulen, wie bei dem in den überaus zahlreichen dilettantischen Vereinen selten oder nie das rechte Maaß getroffen wird. Das einemal viel zu viel, das anderemal viel zu wenig, und — ich sage es ohne Bitterkeit, aber mit dem Ernste der Ueberzeugung — Nichts recht. Ohne solches Maaß, ohne das Rechte in allen Stücken kann aber der eigentliche Zweck, zu welchem dem Musikunterrichte nun Gottlob auf allen Unterrichtsplanen ein unveräußerlicher Platz eingeräumt worden ist, nie erreicht werden. Die Staatspädagogik urtheilt ganz richtig, wenn sie dem Musikunter-

richte einen wesentlichen Antheil an der allgemeinen Volkserziehung, an der Volkscultur zutheilt — kann sich dieser Antheil doch sogar bis zu politischer Bedeutung erheben — und keine Schule daher mehr ohne Musikunterricht, wie kaum noch ein Dorf ohne irgend einen Verein genannter Art. Auch schreibt und spricht man außerdem viel und gut über den wesentlichen Nutzen jenes Unterrichts und dieser Vereine für die allgemeine Volksbildung, besonders über das ethische, sittlichende Element, das darin ruht. Doch, so richtig und wahr das Alles ist, wo im Leben schon hat er sich merklich kund gethan, jener Nutzen? hat dieses Element wesentlich gewirkt? — Sind wir ehrlich, so können wir nicht anders als darauf antworten: nur in den seltensten Fällen. Dann aber frägt sich's nothwendig weiter: wo der Grund von dieser traurigen Erscheinung? — In der Sache selbst kann er nicht liegen, — es giebt keine andere Antwort, als: der Unterricht bewegt sich weder in den rechten Gränzen, noch in den rechten Formen. Und woher dies? — die Lehrer in den Schulen wie die Lenker genannter Vereine hatten bis heute noch keinerlei Anhaltspunkt, in irgend welcher Richtung das rechte Maaß zu finden, und die Oberschulbehörden — sie mögen mir verzeihen! — zählen auch selten oder nie ein Mitglied, das das rechte Verständniß von den daher gehörigen Dingen hätte und so auch diesen Theil des Volksunterrichts zum Bessern leitend überwachen könnte. Von der an sich ganz richtigen Ansicht ausgehend, daß in den allermeisten Fällen praktisch die Musik nur mittelst des Gesanges in den öffentlichen Schulen geübt werden kann und daß ein Musikunterricht ohne praktische Grundlage gar nicht denkbar sey, — in dieser an sich vollkommen richtigen Ansicht schreibt man gewöhnlich schlechtweg Singeunterricht und nicht Musikunterricht vor: es kann nicht anders seyn, als daß nun auch die Lehrer meinen, ihrer Aufgabe schon zu genügen, wenn sie die Kinder

blos etwas singen und Nichts als singen lehren. — Das aber heißt das bloße Mittel mit dem Zwecke verwechseln. Nicht in dem Gesange, dem Singenkönnen für sich liegt die veredelnde Kraft unsrer von Gott der Menschheit zu ihrer eigenen Verherrlichung verliehenen Kunst, sondern lediglich und unmittelbar in den Elementen, aus denen sie schafft, unbekümmert in welcher Form oder durch welches Organ. Eine Menge Lehrbücher für den Volks- und Schulgesang sind entstanden, aber man nenne mir auch nur eines, das nicht an demselben Fehler der Begriffsverwechselung litte! nur eines, nach welchem der Unterricht so ertheilt werden könnte, daß er sich zu einem wahrhaft bildenden Volksmusikunterrichte gestaltet! — Auch sie alle, alle ohne Ausnahme, haben nur das Eine, das Singenkönnen, Singenlehren und Singenlernen im Auge, von jenem allgemein Musikalischen, in dem die eigentliche bildende, veredelnde Anregung des ganzen Unterrichts beruht, enthalten sie nicht ein Wort, nicht eine Sylbe, und können sie auch um ihres nächsten Zwecks willen, wie jede andere sogenannte praktische Schule oder Methode, Nichts enthalten. In dieser Beziehung blieb bis heute Alles dem eigenen Ermessen der Lehrer, was eben so viel heißt als — dem lieben Zufalle überlassen. Was dabei aber meist herauskommt, kann vielleicht jeder Verständige in seiner nächsten Nähe beobachten. Der musikalische Schulunterricht darf weder ein künstlerischer oder kunstwissenschaftlicher noch darf er ein blos abrichtender seyn: er muß bildender Volksunterricht seyn durch und durch, anders schadet er mehr als er nützt. Wenn Grimm vor noch nicht gar langer Zeit in die Welt hinauszurufen sich gedrungen fühlte, daß lediglich die verkehrte Art und Weise des deutschen Sprachunterrichts in den Schulen einen großen Theil der Schuld trage, warum noch so wenig Nationalgefühl in unserm Volke, und dieses Wort, von solchem Munde gesprochen, bereits anfängt, eine vielleicht der

großartigsten Reorganisationen in jenem Unterrichte vorzubereiten, so weiß ich nicht, ob ich nicht noch mit mehr Recht, weil tieferer Begründung behaupten könnte, daß neben dem vielfach verkehrten Religionsunterrichte hauptsächlich die total verfehlte Art und Weise des Musikunterrichts in den Schulen die Schuld trägt, warum noch so wenig Sitte, so wenig Sinn für alles Schöne, Gute, Wahre, Recht und Ordnung im Volke. Wenn wenigstens in manchen höhern Schulen den Kindern bis zu Accordbildungen hinauf vordeclamirt wird, so hören nicht allein die meisten das mit tauben Ohren an, sondern keines auch zieht den Nutzen für Gefühls- und Sinnebildung daraus, zu welchem der Unterricht eigentlich vorgeschrieben worden und dessen er auch fähig ist mehr als jeder andere; und wenn in andern, namentlich den niedern Schulen den Kindern blos einige Liedermelodien eingeprägt, zum Höchsten ihre Kehlen im Scalagesange geübt werden, so ist der Erfolg derselbe, kann er kein anderer seyn. Sieht es mit dem Unterrichte in genannten Vereinen anders, besser aus? — Ich werde die Antwort darauf schuldig bleiben dürfen. Bin ich doch auch nicht der Erste, der das Uebel ernstlicher in's Auge faßt. Dies Verdienst gebührt dem Herrn Ministerial- und Oberschulrath von Zell in Carlsruhe. Es sind schon einige Jahre her, daß er mir die Ehre schenkte, sich deshalb an mich zu wenden und mit mir viel, schriftlich und mündlich, darüber zu verkehren. Doch, wenn er Anfangs meinte, in der Einführung eines nach eigenen Grundsätzen abgefaßten Liederbuchs Abhülfe zu finden, auch — wie mir schien — schon seine, die Großherzoglich badische, Regierung dafür gewonnen hatte, so konnte mir nicht schwer fallen, ihn zu überzeugen, daß nicht dadurch, sondern auf andere Weise geholfen werden kann und muß, und wären die unheilvollen Revolutionsjahre nicht gekommen, vielleicht daß dies Buch schon damals das Licht der Welt erblickt hätte. Den Lehrern in den Schulen und Lenkern genannter Vereine muß eine mit möglichster Um-

sicht und stetem festem Hinblicke auf die culturhistorische, pädagogische Bedeutung der Musik abgefaßte Volksmusiklehre in die Hand gegeben, der Unterricht selbst, nicht sein Material, sein praktisches Werkzeug muß verbessert werden. Dies liegt genug und zum Theil auch in ganz vortrefflicher Qualität vor, nur an seiner zweckmäßigen Verwendung fehlt es. Freilich wird ein solches Buch als erstes seiner Art noch keinen Anspruch auf allseitige Vollkommenheit und Infallibilität machen können, — dessen bescheide ich mich gerne, — aber anregen zum reiflichern Nachdenken über den hochwichtigen Gegenstand und Fingerzeige geben, wo und wie das Rechte zu finden, wird es — hoffe ich — jedenfalls und so immerhin das Bedürfniß befriedigen, ein Bedürfniß, das ich nicht anders als gleich erachten kann mit der von den Umständen gebotenen Nothwendigkeit verbesserter Volkserziehung. Uebrigens wird es auch dies nur können, wenn es seine Darstellung nicht etwa blos auf das Was des musikalischen Volksunterrichts, kurz darauf beschränkt, die Gegenstände dieses herzuzählen und in möglichst passender Weise zu erklären, sondern wenn es dieselbe zugleich auch auf das Wie der Lehre ausdehnt, wenn es somit zugleich didaktisch abgefaßt ist, nicht minder zeigt, wie, auf welche Art und Weise, in welcher Form und in welchem Umfange die Gegenstände gelehrt werden müssen, wenn der Unterricht überhaupt seinen eigentlichen Bildungszweck erreichen können soll.

Das, was dies mein Buch will und auf welche Weise es solchen, allerdings großen Zweck zu erreichen gedenkt. Sollte es das Glück haben, vor den Oberschulbehörden Gnade zu finden, so, hoffe ich, wird fortan auch nicht mehr blos Singunterricht, sondern Musikunterricht, jenen zur praktischen Grundlage für diesen als selbstverstanden voraussetzend, für die Schulen vorgeschrieben, und wird ferner bei den öffentlichen Schulprüfungen dem Musikunterrichte eine andere, tiefer schauende Aufmerksamkeit zu Theil werden, als das bisher

dabei übliche Absingen einiger mühsam eingelernter Lieder oder sonstiger Gesangstücke, dieses stets durchaus trügliche Zeugniß von der Art und Weise des diesseitigen Lehrbetriebs, verdienen kann. Aber alsdann auch verspreche ich mir, in vollster Ueberzeugung, von dem Buche eine Wirkung, die Nichts mehr für mich hier übrig läßt als das aufrichtigste Gebet um den Segen Gottes. Die Musik ist eine Sprache wie jede andere des nur bestimmter bezeichnenden Wortes, die Sprache der Seele, den Menschen verliehen, sein Innerstes zu offenbaren und sich seines vordem erschauten seligen Eden auch in diesem Leben noch bewußt zu werden; die erste Grammatik für diese Sprache, so weit sie Eigenthum alles Volks ist, versuchte ich aufzustellen: sie möge hingehen und ihres Geschicks gewärtig seyn! — Wir lehren das Volk denken, lesen, schreiben, rechnen rc. rc., suchen seinen Geist, seinen Verstand zu bilden: lehren wir es auch recht empfinden, suchen wir auch sein Gefühl, seine Seele zu bilden, und wir werden, aber auch nur erst dann, ganze Menschen erziehen. Dazu bietet kein — ich sage noch einmal: kein Unterricht so viele, so zweckmäßige, so höchst wirksame Mittel als der rechte Musikunterricht. Alles directe Lossteuern auf Moralien verfehlt seinen Zweck: hier allein wird die Seele erzogen, weil in sich selbst, elementarisch entwickelt, erwärmt, unmittelbar eingenommen für alles Schöne, Gute, Rechte, Erhabene; — säumen wir nicht, wenigstens die Sache in ernstere Erwägung zu ziehen. Das Leibliche, Sinnliche daran noch darf nicht schrecken: wir Menschen sind und bleiben einmal zur Hälfte Leib, nur zur andern Hälfte Geist, und ohne jenen kein Daseyn, auch nicht das gottähnlichste.

Die parenthesis ( ) eingeschlossenen ausschließlich didaktischen Bemerkungen sind blos für die Herren Lehrer; alles Uebrige — für Alle.

G. Schilling.

Einleitung.

Des Buches Aufgabe.

1. Der Musikunterricht in den Schulen und dilettantischen Musikvereinen.

Volksmusiklehre? — allgemeine Volksmusiklehre? — Ich meine die Frage von allen verehrten Lesern aufwerfen zu hören, noch ehe sie das Buch ordentlich aufgeschlagen. Was ist, was will sie? — Gehen Sie mit mir in die Schulen, meine Herren! in die dilettantischen Musikvereine, die da existiren unter bald diesem, bald jenem Namen, prüfen genau, was daselbst wirklich Musikalisches geschieht oder nicht geschieht, und ich sollte denken, es könne kaum noch an mir seyn, die Frage zu beantworten.

Zunächst in die Schulen. Keine Schule mehr ohne Musikunterricht. Es bildet dieser, Gott sey's gedankt! jetzt einen integrirenden Theil aller Schul-, aller Erziehungspläne. Er ist vorgeschrieben förmlich für die höchsten wie für die niedrigsten Schulen, und diejenigen unter diesen selbst, die nicht der höheren Staatsaufsicht unterliegen, die Privatschulanstalten, sehen sich genöthigt, ihn nicht minder denn jeden andern Unterricht, so gut als Lesen und Schreiben, Rechnen, Naturgeschichte, Geographie, sogar Religion in ihr Bereich zu ziehen. Die allgemeine Meinung, ihr eigenes Bestehen, der Begriff des Erziehungswerks, dem sie dienen, fordern es so. Warum? — Man hat sich überzeugt von dem wesentlichen Antheile, den der musikalische Unterricht an dem Gesammt des Entwickelungswerkes nimmt, das der Schule obliegt zu vollbringen, und so bald nun diese der früheren Einseitigkeit entrückt wurde, konnte und durfte auch der Musikunterricht nicht mehr in das bloße Belieben der häuslichen Erziehung gestellt seyn.

Jeder andere Unterricht erstrebt mehr nur die Entwickelung und Ausbildung des Erkenntnißvermögens; was er weiter in dem Menschen bewirkt, geschieht meist nur mittelbar durch dieses; die Bildung der Sinne, des Gefühls= und Begehrungsvermögens liegt außerhalb seiner direkten Richtung; nicht einmal die Bahnen des Religionsunterrichts steuern unmittelbar auf alle diese Seiten des menschlichen Lebens los, so gewiß sie noch mehr als die jedes andern Unterrichts auf die Cultur des Empfindungs= und Vorstellungsvermögens gerichtet sind. Alles religiöse Bewußtseyn nämlich wurzelt lediglich in einem Ahnen und Ersehnen eines früher geschauten seligen Eden. Nun aber bestehen wir Menschen einmal aus zwei großen Halbtheilen: Geist und Leib. Das Eine ist nicht ohne das Andere möglich, wenigstens nicht für dieses Leben. Und so bald die Schule die Pflicht erkannte, nicht mehr blos ein Halbes, sondern ein Ganzes zu wollen, so bald sie sich der Aufgabe bewußt wurde, nicht mehr ein bloßes Wissen zu fördern, sondern den ganzen Menschen in dem Menschen zu erziehen, zu bilden und zu entwickeln, mußte sie auch zu den Mitteln greifen, die ihr allein ermöglichen, die Aufgabe zu lösen. Als erstes unter denselben konnte ihr nichts Anderes denn die Musik erscheinen, schon um der Allgemeinheit ihrer bildenden Kraft willen. Unmittelbar zwar scheint sich dieselbe blos auf die Sinne zu richten, aber auf jenen Sinn, der im direktesten und lebhaftesten Rapport mit der innersten Gefühlswelt steht, und welche Gewalt die Cultur der letzteren auf das ganze übrige Seyn des Menschen übt, — ich werde annehmen dürfen, daß darüber keinerlei Streit mehr zwischen Uns herrscht. Die Gymnastik mit Einschluß der Tanzkunst kam, als blos oder doch vorzugsweise den Leib bildend, in zweiter Reihe, die Musik in der ersten. Sie mußte dies um ihrer eigenthümlichen Natur und um der Entwickelung der heutigen modernen Erziehungskunst selbst willen. Es kann hier nicht der Ort seyn, zum Beweise dessen auch nur hinzudeuten auf die Geschichte derselben, aber wenn unsere sogenannten Classiker der Gymnastik auf Kosten der Musik das Wort reden, so geben sie damit nur kund eben sowohl daß sie das eigentliche Wesen dieser selbst noch nicht begriffen, als daß sie sogar jene Zeiten nicht verstehen, aus denen sie gerade die Begeisterung für ihre Ansichten holen zu müssen oder doch holen zu können meinen. Die Gymnastik der Alten, des soge=

nannt classischen Alterthums wußte sich eben sowohl unzertrennlich von Musik als sie dieser ebenfalls schon die erste Stelle einräumte, wo und wie sie sich im Lichte der Pädagogik und Volkscultur betrachtete, und die modernen Erziehungskünstler sind wahrlich auf keinem andern als dem natürlichsten Wege zu gleichem Glauben gelangt. Im Grunde giebt es nur drei Künste, welche als Töchter des Himmels erscheinen, auf die Erde gesandt, um unmittelbar in die Dienste der Cultur der Menschheit zu treten: Poesie, Musik, Gymnastik. Keiner andern Kunst läßt sich mit gleichem Rechte, mit gleichem Gewichte weder ein solcher Ursprung, noch ein solcher Beruf zuschreiben. Malerei, Plastik 2c. 2c. — sie heißen vorzugsweise bildend, aber im uneigentlichen Sinne. Mögen sie zur Verschönerung, zur Veredlung des Lebens beitragen, es mag sich sogar der Geist einer Nation oder Zeit in ihren Werken ausprägen können, immer sind diese nur Erzeugnisse einer von Außen her angeregten Phantasie, Nachbildungen eines schon Vorhandenen, ohne Antheil an der ersten Erziehung, Entwickelung jenes Geistes. Poesie, Musik und Gymnastik dagegen greifen unmittelbar in diese ein. Waren sie doch daher auch zu allen Zeiten und bei allen Völkern schon Eigenthum des öffentlichen Cultus, und selbst wo die Religion heraustrat aus der heidnischen Sinnenwelt und sich verklärte zu der Anbetung und dem rein geistigen Dienste eines geoffenbarten ewigen Gottes, — welcher von ihnen konnte sie gleichwohl nicht entbehren, um gewissermaßen mit der ihr inwohnenden ganzen Allgewalt zu durchdringen des Menschen gesammtes Seyn? der Poesie und Musik, jener, weil sie die geistigste, dieser, weil sie die seelischste unter allen Künsten, jene Kunst ist, die mit der gesammten Gemüthswelt auch die gesammte Sinnenwelt beherrscht. „Sich mitzutheilen der Welt gab Gott dem Menschen das Wort, sich bis zu ihm selbst aber auch wieder aufschwingen zu können den Ton.“ Aus Sorge für die physische Entwickelung der Völker schrieb die Erziehungskunst die Gymnastik vor, der christlichen Pädagogik ward die Sorge für das geistige und moralische Wohl derselben zu einer um so höheren Pflicht. Begegnen wir daher auch noch nicht in allen Schulen gymnastischen, so begegnen wir sicher doch in allen musikalischen Uebungen. Dort holt häufig die häusliche Beschäftigung nach, was Umstände der Schule zu versäumen gebieten, hier indeß darf sie Nichts versäumen, weil sie

nur selten im Leben ihrer Zöglinge Ersatz dafür finden würde. Wie gesagt aber prüfen wir, ob diese Uebungen auch ihrem damit angedeuteten allgemein pädagogischen, bildenden Zwecke entsprechen? Daß ich es von vorne herein sagen muß: nein, in den meisten Fällen nein! — Der Musikunterricht in den Schulen ist zumeist blos Singunterricht. Nun ja, es läßt sich kein Musikunterricht ohne an eine gewisse praktische musikalische Fertigkeit anzuknüpfen denken, und ist der Gesang die einem jeden Menschen eigene, die wahre, die recht eigentliche Menschenmusik, so ist Singen auch diejenige praktische Fertigkeit, welche, wenn Umstände und Verhältnisse eine noch andere versagen, wenigstens schon derjenige Unterricht zum Gegenstande hat und haben muß, den die allgemeine Menschenbildung und alle gute Erziehung auch in der Musik erhalten zu haben unerläßlich fordert. Allerdings ist Gesangsunterricht der eigentliche Volksmusikunterricht. Kann er sich zugleich noch über andere Organe erstrecken, also noch weiter ausdehnen, um so besser und so ist das möglichst zu erstreben, wo nicht, so muß aller Volksunterricht, alle Erziehung wenigstens bis zum Gesange den Musikunterricht in seine Plane einschließen. Noch mehr: die Stimme, das uns angeborne, unser eigenstes Instrument, ist das lebendigste sympathetischeste und unmittelbarste Organ unsrer Seele. Was sich nur regt in dem Innersten des Menschen, was er fühlt, lebt, denkt, das verkörpert, verlautbart sich in seiner Stimme. Im Gesange vermählen sich jene beiden schönsten, bildendsten, geistigsten Künste, Poesie und Musik, zu gemeinschaftlicher, nun aber auch um so wunderbarerer Wirkung. Zu ihrem heimathlichen Eden wird die Seele auf seinen Schwingen getragen. Singend steht der Mensch in seinem ganzen leiblichen und geistigen Seyn da, Körper und Geist bewegen sich da in wunderbar ergreifender Harmonie zu stets veredelnder Richtung. Wenn daher jeder Mensch, wo und wie nur immer möglich, um seines ganzen eignen, geistigen und leiblichen Wohls willen, woran kein vernünftiger Pädagog mehr zweifelt, Musik lernen soll und muß, so muß er zum mindesten singen lernen, und die Erziehungskunst hat Recht, wenn sie als Musikunterricht von den Schulen Gesangsunterricht fordert, der Staat vollkommen Recht, wenn er als wesentlichstes Mittel zu der ihm obliegenden Volksbildung namentlich diesen für alle Schulen unbedingt vorschreibt. Aber, frage ich, wird in unsern Schulen

der Singunterricht auch in solch' allgemein bildendem Sinne betrieben? — Nein, muß ich überall antworten. Er verkennt zu dem Ende der Mehrzahl nach viel zu sehr die eigentliche Absicht seiner Vorschrift, verwechselt Mittel mit Zweck. Aller Musikunterricht, sagte ich vorhin schon, hat eine gewisse praktische Grundlage, d. h. die Mittheilung oder Anerlernung einer gewissen praktischen Fertigkeit bietet ihm einzig und allein den Weg zu seinem eigentlichen Ziele; aber so bald wir jene Mittheilung oder Anerlernung zur Hauptsache machen, verfehlen wir das letztere unzweifelhaft. In der praktischen Fertigkeit ruht nicht der pädagogische, bildende Zweck des Musikunterrichts. Sie ist nur das Mittel der musikalischen Erziehung. In meiner kürzlich erschienenen musikalischen Didaktik habe ich dies ausführlich und wie ich hoffe zu jedmänniglicher Ueberzeugung dargethan. Daß das Kind, das Volk nebenbei singen lerne, dazu schreibt weder die Erziehungskunst noch der Staat den Singunterricht vor in der Schule: daß in dieser durch das Mittel der Musik auch das Rohe in dem Menschen abgeschliffen, sein Thierisches vertilgt, sein Gefühlsvermögen verfeinert, seine Leidenschaften gebändigt und edler gerichtet, das Göttliche in ihm zum Bewußtseyn geführt, die Weltordnung durch ihre sinnlichste Manifestation, welche dieselbe in der Musik findet, ihm vergegenwärtigt werde, das allein lag und liegt dabei in ihrer Absicht. Das Alles aber kann und wird der Singunterricht nie, so lange er blos und lediglich das Singenlehren sich zur Aufgabe stellt. Sein Ziel ist dann nur ein rein physisches, kein geistiges, noch weniger moralisches, ein Ziel, von welchem die Bildung des Einzelnen wie des ganzen Volkes nur wenig oder gar keinen Nutzen ziehen kann. Er wird es nur können, wenn er zugleich auch wenigstens über Natur und Wesenheit der Töne und Klänge belehrt, das Gehör ausbildet, das Taktgefühl weckt und festigt, das Fassungsvermögen für melodische und harmonische Tonfolgen rege macht und schärft und überhaupt das Gefühl für alles Schöne, Gute, Edle empfänglich stimmt, reizt, wenn er also neben dem eigentlichen Singenlehren den Zöglingen auch diejenigen Begriffe und Kenntnisse aus der allgemeinen Musik-, Instrumenten- und Kunstlehre beibringt, die nöthig sind, um die Vermählung von Poesie und Musik in ihrer ganzen wirksamen Innigkeit vor sich gehen lassen zu können. Selbst wo der Musikunterricht nur einen

Theil des allgemeinen Volksunterrichts bildet, wie in den niederen Stadt- und Landschulen, muß dies geschehen, wenn überhaupt Etwas in Absicht auf Volksbildung und Volkserziehung dadurch erreicht werden soll, wie viel mehr wo der Unterricht zugleich Stütze einer höheren geistigen Ausbildung seyn soll, wie in den Schulen für die höheren, gebildeteren Classen der Gesellschaft. Geschieht es? — Ich darf die Antwort jedem erfahrnen Sachkundigen überlassen: weder dort, wo der Singunterricht nach eigenen Lehrbüchern oder Methoden ertheilt wird, noch weniger da, wo er ganz dem Ermessen des Lehrers anheim gegeben ist. Singen lehren und Nichts als singen lehren, nicht musikalisch bilden haben Beide im Auge, diese Ersteres zudem meist noch in der unbegreiflich engen Begränzung von Melodieen-Einlernung, wobei der ganze Unterricht zu nichts Anderem wird als zu einem der menschlichen Natur durchaus unwürdigen mechanischen Abrichten. Man verbessere einmal in angegebener Richtung den Musikunterricht in unsern Volksschulen und der heilsame Einfluß von da auf die allgemeinen sittlichen Zustände des Volks wird sich bald bemerklich machen. Das heiligende Princip, das in der Kunst selbst liegt, bürgt dafür. Ein direktes Lossteuern auf Moralien führt nie zum Ziel. Meinen Viele, der sittlichende Zweck des Musikunterrichts werde erreicht, wenn man denselben hauptsächlich im Absingen und Singenlernen von Chorälen und frommen oder sogenannt moralischen Volksliedern bestehen lasse, so sind sie sehr im Irrthum. Erreicht wird derselbe nur, wenn der Unterricht nicht versäumt, alle diejenigen Gegenstände in sein Bereich zu ziehen, die ihm um seiner eigentlichen Absicht willen angehören, und dann dieselben auch in dem zweckmäßigsten Umfange zu lehren. Abermals muß ich fragen: thut er das, versäumt er das wirklich nicht? — Wie die richtig geleiteten praktischen Singübungen die Kehle reinigen, die Lungen stärken und erweitern, die Stimmorgane geschmeidiger, die Redeweise angenehmer, wohlklingender, kräftiger machen und so von großen physischen Vortheilen sind, so reinigt und veredelt der damit verbundene gute allgemeine Musikunterricht, aber auch nur dieser, nicht jenes Singenlernen für sich, das Gemüth, die Sinnes- und Denkungsweise und befördert somit die eigentlich geistigen und moralischen Zwecke des ganzen Unterrichts, die anders schlechterdings verfehlt werden müssen. Die erwähnten

Singlehrbücher, „Volksgesangslehren" oder wie dergleichen methodische Anleitungen heißen, enthalten durch die Bank davon kein Wort. Es giebt Lehrer, welche den Mangel bereits fühlten und in ihrem Unterrichte abzuhelfen bemüht waren; aber gemeiniglich gehen diese Herren wieder zu weit, greifen in das Bereich der eigentlichen Kunstwissenschaft über und tragen so Dinge in den Unterricht hinein, die diesem als Mittel der Volksbildung entfernt nicht angehören können. Der Volksmusikunterricht, mag er allem Bisherigen zu Folge seine Gränzen auch um noch so viel weiter denn bis heute geschehen ausdehnen sollen, nie doch darf er den Standpunkt verlassen, auf welchem die Musik erscheint als eine Gabe des Himmels der allgemeinen Menschheit verliehen zu ihrer eigenen Cultur; wo er weiter geht, sich in seinen Darstellungen an die Begriffe von wirklich schöner Kunst anlehnt, hört er auf Volksunterricht zu seyn, und muß er eben so wirkungslos auf die eigentliche Volks- und allgemeine Menschenbildung bleiben, als der Schulunterricht in seiner bisherigen Betriebsweise. Darüber indeß ein Mehreres erst weiter unten, im folgenden Absatze.

Für jetzt zuvor auch einen Blick in die verschiedenen dilettantischen Musikvereine. Fast kein Ort mehr ohne solche und es entstehen täglich neue. Ich kenne Städtchen mit zwei, drei, vier solchen Vereinen. Liederkranz, Liedertafel, Harmonie, Academie ꝛc. ꝛc. sind ihre Namen. Es scheint ordentlich ein innerer Drang in der Gesellschaft dazu zu liegen. Wie die Jugend von dem Gefühle physischer Lebensfülle, schwellender Muskelkraft getrieben wird zu gymnastischen Spielen, so — scheint es — fordert dort das bewegtere Leben der innern Gemüthswelt Gelegenheit zu kräftigerem Ausdrucke, genügenderem Abflusse. Mag es seyn, daß auch sociale Bedürfnisse Antheil daran haben, merkwürdig und eine eigenthümliche Erscheinung bleibt immer, daß dieselben fast überall zunächst in der Kunst der Töne ihre Befriedigung suchen. Der Grund davon muß tiefer liegen als blos in dem Verlangen geselligen Verkehrs. Ließe sich diesem doch anders fast noch vollständiger genügen. Man fühlt das auch, aber ist man sich seiner auch hinlänglich bewußt? — Wir werden sehen. Es ist schon Viel gesprochen und geschrieben worden über den wohlthätigen Einfluß solcher Vereine und ihrer stets im Wachsen begriffenen Vermehrung auf die Volksbildung, die Sittlichung des Volks, die

Anfachung und Entwickelung eines höheren Gemüthslebens in demselben, kurz seine Cultur überhaupt; aber ich frage, wo in der Welt, wo im Leben schon hat sich dieser Einfluß recht eigentlich bethätigt? wo läßt er sich wirklich nachweisen? — Man wird verlegen seyn um die Antwort. Die Regierungen, welche den derartigen Vereinen schon hindernd in den Weg traten oder sie gleich vielen anderen unter ihre besondere Aufsicht stellteu, handelten eben so recht, als jene die besten Absichten hegten, welche sie schon unter ihren Schutz nahmen und zum Gegenstande absonderlicher Pflege machten. Wo die sittlichenden Wirkungen, die wir uns von einem rechten musikalischen Treiben im Volke versprechen dürfen? — wo jener Sinn für Ordnung und harmonisches Zusammenleben, den wir uns als Folge von einem recht angeregten und lebendig erhaltenen Taktgefühle im Volke unausbleiblich versprechen dürfen? — wo jener Sinn für Wohlgefälligkeit in allen Formen des Lebens, der bei recht angeregter und geschärfter Empfänglichkeit für harmonische und melodische Gestaltungen im Volke nicht ausbleiben kann? — wo ein Zuwenden nach vorzugsweise allem Sittlichen, Edlen, Guten, Schönen, das sich gestalten muß, wo der innere Lebensnerv des Volks wahrhaft durchdrungen worden ist und noch vibrirt fortan von den ewig heiligen Tongestalten? — Aus den Schulen und jenen Vereinen vermögen alle diese Dinge, Tugenden und sittlichen Kräfte zu erwachsen, aber wo vermögen wir sie als deren unmittelbare Früchte zu erkennen? — Die sogenannten Volksführer schwatzen viel von der materiellen Noth und dem sittlichen Verderben, dem das Volk entgegensteuert, und selten, leider selten, daß wir ihnen ein gegründetes Widerpart halten können; aber wenn wir ihre Ursachen von dieser Lage der Dinge und ihre Mittel, die drohende Gefahr abzuwenden, hören, so müssen eben so gerechte Zweifel in uns wach werden. Unwiderlegbar bergen die wesentlichsten von diesen Mitteln jene Vereine und der Musik-Unterricht in den Schulen in sich, und daß das Volk sich so empfänglich dafür zeigt, wir aber bis heute ihre Kraft nur in den seltensten Fällen und auch in diesen noch nicht in ihrem ganzen Umfange geltend machen! — Der ungleich größeren Mehrzahl nach sind jene Vereine Singvereine. Wohlan, daß das eigentliche Volksinstrument in ihnen cultivirt wird! aber wie geschieht dies? weniger in der Absicht, einen eigentlichen musikalischen Sinn

mit seinen Ausflüssen auf Denk- und Empfindungsweise im Volke rege zu machen und wach zu erhalten, als in meistens nur der dem allgemeinen Bewußtseyn näher liegenden, Singfertigkeit, Kehlfertigkeit zu erzeugen und durch diese dann ein gutes Mittel gegen die Langeweile und zur Befriedigung oder gar Aufreizung dieser oder jener einerlei welcher Gelüste zu bieten. Liederkränze, Liedertafeln, Singacademien an allen Orten, aber Bacchus und Schelm Cupido werden meist mehr darin gefeiert als eine der für die Menschheit, für alles Leben so wohlthätigen Töchter Mnemosyne's. Man besuche nur die öffentlichen Feste, welche von Zeit zu Zeit von den Vereinen veranstaltet werden und wo so recht eigentlich ihre bildende Kraft in das Volk ausströmen könnte, und man zeihe mich der Unwahrheit, wenn man kann. Die Leiter und Lenker solcher Vereine scheinen noch nicht die Quelle zu begreifen, aus welcher der Drang zu deren fort und fort weiter um sich greifenden Constituirung entspringt, oder wenn sie dieselbe begreifen, so räumen sie doch dem noch viel zu viel Recht ein, was dem allgemeinen Bewußtseyn näher liegt, dem blos socialen Zwecke. Von einem wirklich musikalischen Bilden ist in den Vereinen fast nie die Rede. Man hat schon Preise auf ihre Leistungen gesetzt, aber das Verdienst stets in blos mechanischer Fertigkeit gesucht. Daß sich sogar um den Text der vorzutragenden Gesangstücke noch wenig oder gar nicht, sondern lediglich um die melodische und harmonische Gestaltung derselben bekümmert wird, mag unberührt bleiben, jedenfalls bekümmert man sich in den ungleich meisten Fällen nicht darum, ob die Mitglieder solcher Vereine auch in denjenigen Dingen ausgebildet werden, in welchen eigentlich die cultivirende, sittlichende, kurz bildende, erhebende Kraft der Musik überhaupt ruht, und ob nun in zweiter Linie durch jene Ausbildung diese Kraft auch weiter fortgepflanzt wird in das eigentliche Volk. Ueber das Innewohnen dieser Kraft in der Musik und namentlich im Gesange nirgends, bei keinem Verständigen mehr ein Zweifel, aber wenn auch schon lange, lange in allen Schulen Musikunterricht ertheilt wird und Vereine genannter Art wahrlich nicht erst seit gestern existiren, so läßt sich eine Wirkung von daher auf die sittlichen und socialen Zustände im Volke mit Ueberzeugung doch noch nicht nachweisen. Alle anderen Künste sind in dieser Beziehung glücklicher daran. Der im Volke stets allgemeiner

und lebendiger werdende Sinn für Symmetrie, kurz für alle dem Auge sich wohlgefälliger darstellenden Formen, er datirt sich, was jeder aufmerksame Beobachter zugestehen wird, zugestehen muß, von dem Augenblicke her, wo auch den zeichnenden Künsten ein größeres Recht an der allgemeinen Volkscultur zugestanden wurde. Der Zeichenunterricht in den Schulen und die mancherlei Kunst-Vereine steuern in der That viel directer auf ihre eigentlichen Zwecke los als unsere Musikvereine und der Singunterricht in den Schulen. Dort ist noch kein Groschen ganz vergebens aufgewendet worden, hier kaum je einer mit dem rechten Nutzen. Gleichwohl muß jede gesunde Pädagogik dort nur ein untergeordnetes, hier ein unmittelbares, wesentliches Mittel aller Erziehungskunst erblicken. Woher diese Erscheinung? — Warum aber wirken unsere Musikvereine nicht wenigstens eben so wohlthätig auch auf den innern Sinn des Volks, wie jene Kunstvereine auf den äußern, wenn sie auch nicht die ganze, weit mächtigere cultivirende Kraft, die sie unveräußerlich besitzen, entfalten können sollen? — Von wahrhaft nationaler, selbst hoher politischer Bedeutung könnten sie seyn und werden: sie sind, rechnen wir die sociale ab, von gar keiner Bedeutung. Wo der Grund von dieser eben so merkwürdigen, doch ungleich weniger erfreulichen Erscheinung, als jene der täglichen Vermehrung genannter Vereine? — Er liegt in dem Mangel eines wirklich musikalisch bildenden Lebens in denselben, jenes Lebens, das natürlich nur von ihren Vorstehern, Wortführern, Leitern, Lenkern ihnen eingehaucht werden kann. Es geht da zu und noch viel schlimmer wie bei dem Musikunterrichte in den Schulen. Gesungen, gegeigt, geblasen und Nichts als gesungen, gegeigt, geblasen wird „ein neues Lied", bis das so leidlich zusammengeht; an ein eigentliches Musiklernen wird entfernt nicht gedacht; und doch liegt nicht in dem Singen, Geigen, Blasen die veredelnde Zauberkraft der heiligen Tonkunst verborgen, sondern es sind das nur Canäle, die sie bedarf, die Mittel, deren sie benöthigt ist, um ausströmen zu können in unendlicher Wirkung. Wie manche unter den Musiklehrern in den Schulen, so haben auch schon einzelne unter genannten Vereins-Vorständen das Alles recht wohl eingesehen und mit den praktischen Sing- oder Spielübungen ein Lesen musikalischer Schriften oder Vorträge und Besprechungen über musikalische Gegenstände verbunden. Es zeugt das von Denken über die Sache und einem

anerkennenswerthen Eifer, aber es frägt sich, ob der Weg, dem Uebel abzuhelfen, der rechte? Er kann dieser seyn, wenn die Gegenstände, die zu den Vorträgen und Besprechungen gewählt werden, und ihr Ton die rechten. Os dies der Fall? — So weit meine Erfahrung reicht, blieb es bei der guten Absicht und hinderte ein Fehlgreifen in dieser Beziehung mehr als es fördern konnte. Es ging wie in den Schulen. Unter den Mitgliedern der Vereine sind meist nur die Vorstände musikalisch gebildetere Leute; die übrigen sind wenigstens der Mehrzahl nach Laien; sprechen wir zu diesen vom höhern Standpunkte der Kunst aus, so predigen wir tauben Ohren, und schrecken von dem ab, was wir fördern müssen, von der immer allgemeineren Theilnahme an solchen Vereinen. Mit den Büchern und Zeitschriften, die wir solchen Leuten in die Hand geben können, verhält es sich nicht anders. Man nenne mir eines oder eine, woraus der Laie ohne weitere Anleitung Belehrung schöpfen könnte; namentlich nenne man mir eine sogenannte Musiklehre, durch deren Lecture selbst ergänzt werden könnte, was, wie ich gewiß nicht mit Unrecht behaupte, der Musikunterricht in den Schulen und genannten Vereinen durch die Bank fast verabsäumt. Zudem ist es elementarisches Bilden, ein systematisches Entwickeln, was Noth thut, und wo oder wie kann das durch Auflegen von Zeitschriften oder kunstgelehrten Büchern erzielt werden, auch wenn sie gelesen würden? Zu letzteren aber sind auch sämmtliche bis heute erschienene Musiklehren zu zählen, weil sie sämmtlich als Vorschulen zu wahrhaft musikalischen Kunstlehren erscheinen, nicht als Fibeln oder Katechismen des Volksunterrichts. Ich kenne ein Dorf im Hannover'schen, das ich früher genau zu beobachten Gelegenheit hatte; zwei Generationen seiner Bewohner sind mir bekannt; bietet die Culturgeschichte derselben bemerkenswerthe Momente, so darf ich auch wohl ein Recht auf das Urtheil darüber ansprechen. Ob ich die Namen nennen soll? — lasse ich das lieber, kommt doch auf Namen nichts an; aber die Erfahrung, die ich an diesem Dorfe gemacht, hat mir die erste Anregung zu gegenwärtigem Buche gegeben, und einen Theil seiner Geschichte zu erzählen, kann ich mir daher nicht versagen. Das Dorf ist groß und wird von ziemlich lauter wohlhabenden Leuten bewohnt; indeß sind diese Bauern und sie lebten früher wie die Bauern in den meisten

andern gewöhnlichen Dörfern, schmutzig und häßlich, nach geschehener Arbeit des Abends in's Wirthshaus gehend oder vor den Thüren Kneipenlieder, Gassenhauer singend und im Winter sich in den Spinnstuben herumtreibend. Da traf es sich, daß kurz nach einander ein neuer Pfarrer und ein neuer Schullehrer in dem Orte angestellt wurden. Beide trafen in einer begeisterten Liebe zu der Kunst der Töne zusammen. Der Pfarrer spielte vortrefflich Clavier und der Schullehrer nicht minder leidlich noch andere Instrumente. Dabei waren Beide musikalisch wirklich durchgebildete Männer, die das rechte Verständniß von ihrer Kunst hatten. Es läßt sich denken, daß Beide bald einen vertrauten Umgang mit einander pflegten, und daß namentlich dem Singunterrichte in der Schule besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Des Abends kamen sie zusammen und musicirten. Der Schullehrer hatte Söhne und Töchter, von denen der eine Geige, der andere Clavier, der dritte Flöte spielte, der vierte sang. Die Musikliebhaberei des Vaters hatte das so gemacht. Ganze kleine Concerte wurden des Abends bei dem Herrn Pfarrer aufgeführt. Anfangs staunten die Bauern nur darüber; bald aber geht das Staunen in ein inniges Wohlgefallen an der Musik im Pfarrhause über. Aus dem Wirthshause kommen sie und lagern sich mehr und mehr auf den Gräbern des Kirchhofs vor dem Pfarrhause, um der „schönen Musik" zu lauschen. Pfarrer und Lehrer werden endlich aufmerksam darauf. Es ordnet dieser einen Singunterricht für Erwachsene an. Es geht. Ein Liederkranz wird daraus. Andere Bauern wollen, daß ihre Kinder auch Instrumente spielen lernen. Nach wenigen Jahren bereits konnte man in dem Orte ein halb Dutzend Fortepiano's, noch mehr Geigen und Hörner stehen und hängen sehen. Die Kinder wachsen heran und neben dem Liederkranze bildet sich noch ein Instrumentalverein. Junge Leute, acht, zwölf an der Zahl, machen eine herrliche Hornmusik, womit sie die Abende, Sonntage, alle kirchlichen und weltlichen Feiern verherrlichen. Die Wirthshäuser werden leerer und wenn sie besucht werden, schallen nicht mehr Gassenhauer, sondern ergreifende deutsche Lieder, vierstimmig, Hörner, Geigen und Claviere aus ihnen. Der Schullehrer kann verreisen an welchem Sonntag er will, Männer genug, die das Orgelspiel für ihn zu versehen vermögen. Aber das Wichtigste, Merkwürdigste: von Jahr zu Jahr veredeln, ich möchte sagen urbanisiren sich die Leute

auch in ihrem Aeußern; von den Straßen, aus den Häusern und von den Leibern weicht nach und nach aller Schmutz; selbst die Sprache verbessert sich. Es greifen nicht mehr Alle zum Pflug, sondern Gewerbe bis zu den höhern hinauf werden auch in den Ort gezogen, und Handel. Keine fünf und zwanzig Jahre und das Dorf mit vordem ganz gewöhnlicher Landphysiognomie hat ein ganz anderes Aussehen gewonnen, ein Aussehen, hinter dem selbst Städte zurückbleiben, und eine Bildung herrscht unter den Leuten, daß selbst der Vornehmste sich ganz behaglich unter ihnen bewegt, und Excesse, wie anderwärts so häufig vorkommen, hier kaum noch für möglich gehalten werden können, wo aller Sinn, der ganze Lebensgeist eine edlere Richtung genommen. Pfarrer und Schullehrer sind jetzt todt; von den Leuten des Orts weiß ich, in welch' unvergeßlichem Andenken sie bei ihnen fortleben; von ihren Nachfolgern selbst, welch' schweren Stand sie nach solchen Vorgängern bekommen. Ich habe dem Unterrichte, dem Treiben und Wirken dieser Männer oft angewohnt, und viele Jahre der Ueberlegung, der Erfahrung und des Interesses haben mir die Ueberzeugung gebracht, daß so und nur so die Musik in den Schulen gelehrt, so Vereine genannter Art geleitet werden müssen, wenn der Segen daraus entquillen soll, den, ausströmend und sich ergießend dann auf alles Leben, alles Denken, Dichten und Trachten, die Musik für die Cultur, für die Bildung des Volks, der Menschheit haben kann und nach dem Willen ihres allmächtigen Schöpfers auch haben soll. Mechanische Fertigkeit darin allein thuts nicht, ja es kann diese für sich gerade von entgegengesetzter Wirkung seyn, indem sie die Leidenschaft zu entfesseln im Stande ist, der die Kunst doch eben so weise und starke als sanfte Zügel anzulegen den Beruf, die Bestimmung hat. Die Veredlung, Bildung der Gefühlswelt durch die Musik, deren Allgewalt über das ganze Seyn des Menschen dann nie gehemmt werden kann, ruht wo anders. Die Geschichte jenes in seiner Umgegend weit und breit, ja in seinem ganzen Lande rühmlichst bekannten hannoverschen Dorfes liefert den augenscheinlichsten Beweis davon. Warum ähnlicher Erscheinungen außerdem so wenige, ungeachtet überall Musik im Volke?! — Ich habe den Grund angegeben oder doch angedeutet.

Es könnte dem Uebel abgeholfen werden, wenn die Regierungen auch den Musikunterricht in den Schulen wie in genannten

Vereinen in die Hand nähmen, wie sie jeden andern Unterricht, der von irgend welchem Einflusse auf die Bildung des Volks seyn kann, in der Hand haben. Für die Schulen haben sie den Musikunterricht vorgeschrieben; aber wie er ertheilt wird, davon können einige Gesangsproduktionen für sich keine genügende Rechenschaft geben. Sie bekunden Nichts in Beziehung auf den Unterricht als Volksbildungsmittel. Die Musikvereine ließen sich fördern auf diese und jene Weise, aber daß sie alsdann auch wahrhaft nützten, müßte gesorgt werden. Wie das möglich, liegt auf der Hand. Sachverständige, erfahrne Wächter dürften sich finden lassen, wie sie für jeden andern Unterricht gefunden werden, wenn man sie nur suchte. Indeß hat man den Regierungen auch wohl schon das Recht bestreiten wollen, sich selbst in das Kunst-Treiben des Volks zu mischen. Es fragt sich, ob noch an einem Rechte gezweifelt werden kann, wo und wenn die Pflicht bewiesen ist? Dem Staate ist Volksbildung, Volkserziehung Pflicht, unabweisliche, unbestreitbare Pflicht, so läßt sich auch sein Recht nicht abläugnen, auf Alles ein wachsames Auge zu richten, was zur Lösung jener seiner Aufgabe in irgend einer und zumal nun so innigen, so tief eingreifenden Beziehung steht. Erwäge ich das ganze Wesen unserer Kunst und zumal auf dem Standpunkte, wo sie als ein unveräußerliches Eigenthum der Menschheit, des Volks, als ein Band erscheint, das inniger und geheimer sich um die Gemüther der Individuen, wie Gesellschaften, Nationen und Völker schlingt, denn irgend ein anderes religiöses, moralisches oder politisches Gesetz, als eine Sprache, in der Personen, Stände, Generationen, Völker und Nationen auf das ergreifendste, hinreißendste mit einander reden, selbst wenn sie keiner anderen deutlicheren fähig sind, so möchte ich sogar weiter gehen noch und mich unterfangen, den Regierungen eine Pflichtvergessenheit vorzuwerfen, daß sie bis heute nicht daran dachten, auch den Musikunterricht in den Schulen und das musikalische Vereinsleben in eine hütendere Pflege zu nehmen. Vorschriften, Ver- und Gebote allein thun es da nicht; daß sie auf sachweisen Gründen beruhen, sich über alle Theile des Werks erstrecken und dann auch mit Erfolg gehandhabt, befolgt werden, darauf kommt es an. Von dem musikalischen eigentlichen Kunst-Unterrichte rede ich natürlich nicht. Dieser wird wohl Sache des Privatlebens bleiben müssen, so unzweifelhaft es gut für ihn selbst

wie von den größten Vortheilen für die Gesellschaft überhaupt wieder begleitet seyn würde, wenn auch er nicht mehr so sehr als bisher dem bloßen Ermessen jedes Einzelnen anheim gestellt bliebe. Aber von dem musikalischen Volksunterrichte rede ich, von dem Musikunterrichte, wie er sich in allen öffentlichen Schulen und in allen jenen Vereinen zu gestalten hat. Hier tritt er als ein wesentliches Mittel der Volkserziehung, Volksbildung auf, und daß er als ein solches zu wahrhaftem Gedeihen, wirklich früchtebringend, nutzbar verwendet, gehandhabt, betrieben wird, meine ich, sollte nicht länger mehr dem bloßen so selten glücklichen Zufalle, dem guten Willen und der fast niemals gehörig documentirten Einsicht des Einzelnen überlassen seyn; oder hätten wir wirklich weniger Erfahrung, weniger Klugheit in diesen Dingen als schon die alten Griechen nachweislich hatten? — Indeß dürfte noch einige Zeit vergehen, bevor dieser mein frommer Wunsch sich seiner Erfüllung nähert. Es hat das seine guten Gründe. Ich will sie nicht untersuchen noch verrathen, Jeder mag sie selbst denken. Und so mag vor der Hand mein Buch versuchen, auf dem Wege freundlicher Belehrung, wohlwollender Mahnung und lebendiger Erfahrung zu ersetzen, was ein mächtigeres Gebot noch lange ermangeln lassen wird. Auf Vollkommenheit und Unfehlbarkeit wird es als erstes seiner Art natürlich keinen Anspruch machen können; aber anregen zum weiteren Nachdenken über den gewichtigen Gegenstand, hoffe ich, wird es jeden seiner Interessenten, und so dem Gutgewillten immer Anlaß werden, den rechten Weg zu finden, auf dem sich einem Uebel fortan abhelfen läßt, das gegenüber von jedem andern Volksbildungsmittel einer wahren Calamität, einem Schandfleck gleich auf unsrer schönen Kunst wie auf uns Musiklehrern selbst lastet.

2. Verständigung über die Gegenstände, den Umfang und die Art des Musik-Unterrichts in den Schulen und Musikvereinen.

Damit habe ich zugleich kund gethan, welche Zwecke dieses mein Buch verfolgt. Es will zeigen einmal, was Musikalisches alles in den Schulen und genannten Vereinen gelehrt werden muß, wenn der dort vorgeschriebene Musikunterricht und diese ihren eigentlichen volksbildenden Beruf erfüllen können sollen; und dann zei-

gen auch, wie, in welchem Umfange und in welcher Art diese Lehre um gleicher Absicht willen ertheilt werden muß. Meines Wissens hat bis heute noch kein Buch eine solche, ja nur ähnliche Aufgabe nicht einmal sich gestellt, wie viel weniger gelöst; darin aber liegt meines Erachtens auch der Grund, warum bis heute in den Schulen wie in den genannten Vereinen in der Beziehung so viel als fast Nichts geschehen ist, und warum, wo etwas der Art geschehen sollte, meist nicht das Rechte, zu Viel oder noch lange nicht genug oder das Rechte in unrechter Weise geschah. Es kann von dem Einzelnen, überhaupt von Menschen nichts Vollkommenes ausgehen, aber wer an die Lösung einer solchen Aufgabe seine ganze Kraft gesetzt hätte, hätte zum mindesten ein Werk schaffen müssen, das Ueberlegung der Sache erzeugt und somit geringsten Falls auf vielen Seiten längst eine Minderung des Uebels herbeigeführt haben würde. Gedanken erzeugen Gedanken, Erfahrungen gebähren Schlüsse, und selbst wo sie sich aus entgegengesetztester Richtung begegnen, ist der Preis ihres Kampfes in der Regel der Schlüssel zur eigentlichen Wahrheit. Es fällt mir nicht ein, überall Recht haben zu wollen und allgemeine Beistimmung zu verlangen, aber wenn ich meine Ansichten stets mit Gründen belege, so werden Gegengründe von selbst gezwungen, sich in die andere Schaale zu werfen, und das wahrhaft Rechte muß abgewogen werden, nicht zu gedenken der Erinnerung an dieses oder jenes noch niemals Bedachte, die auf vielen Seiten ebenfalls nicht ausbleiben kann. —

a. Gegenstände des Unterrichts.

Unter den Gegenständen des Unterrichts werden Natur und Wesenheit der Musik immer den ersten Platz einzunehmen haben. Die Schüler in den Schulen wie die Mitglieder genannter Vereine, die wir zur Bildung überkommen, müssen vor allen Dingen wissen, was sie treiben, wozu sie Musik lernen, zu welchem Zwecke sie sich da versammeln, wozu überhaupt Musik in der Welt. Das belebt nicht nur ihr Interesse an der Sache, sondern lehrt sie auch von vorn herein, die praktischen Uebungen stets in der rechten Absicht anzustellen, so wie es sie überzeugt von der Nothwendigkeit der Kenntniß aller der Dinge, welche der Unterricht weiter nach und nach in sein Bereich zieht. Eben deshalb

aber darf die Musik dabei nicht etwa aufgefaßt werden als schöne Kunst, als welche sie einen Gegenstand für ausschließlich höhere philosophische Untersuchungen und Betrachtungen, denen unser Publikum ferne steht, abgibt, sondern nur als ein unveräußerliches Eigenthum der Menschheit, derselben vom Himmel verliehen, wie die Sprache, zum unmittelbaren Ausdrucke innerer Regungen, zur äußeren Mittheilung alles jenes innern Lebens, das den Menschen als höher begabtes Wesen von jedem andern lebendigen Geschöpfe unterscheidet. Nur von dieser so zu sagen himmlischen Seite her dürfen wir unsern Schülern das Wesen unsrer Kunst zeigen, weil sie als Laien es hier besser begreifen und ihnen so auch der innige Zusammenhang derselben mit der innern und äußeren Welt um so klarer einleuchtet. Jedenfalls hat das sittliche, seelische Element der Kunst stets hervorzutreten. Nichts Anderes als die Sprache, die Gebehrde hat die Kunst dabei zu seyn, eine Gabe Gottes, nicht blos was man denkt, sondern auch was man fühlt und begehrt ausdrücken, mittheilen und so die schönsten, ergreifendsten Genüsse in dieser Welt feiern zu können. Der Schluß auf die verschiedenen organischen Wege, welche die Kunst sich dazu geschaffen hat, Gesang und Instrumentenspiel, macht sich von selbst, wie der, daß jene Mittheilung, jenes Geben und Empfangen, jenes Bereiten und Entgegennehmen von lauter erhebenden Genüssen ein um so vollkommneres seyn muß, je mehr wir Kenntnisse und Fertigkeiten in allen den Dingen besitzen, die dazu gehören, um in irgend einer dieser organischen Weisen die Sprache reden und überhaupt sie verstehen zu können. Es folgt die Lehre von den Tönen. Ich sage absichtlich nicht die Lehre von dem Tonsystem, denn was die gewöhnlichen Musiklehren darunter verstehen, gehört zum großen Theile gar nicht daher, ist Eigenthum der musikalischen Kunst-, aber nicht der musikalischen Volkslehre, mag nöthig seyn, die künstlerische Gestaltung der Musik zu begreifen, aber nicht, um sie in ihrer natürlichsten, rein menschlichen Gestalt zu erfassen. Die Töne nur, als das Material, aus welchem die Musik ihre Sprache zusammensetzt, als deren einzig darstellenden Stoff, als das Mittel ihrer Ausdrücke müssen unsere Schüler kennen; weiter brauchen sie in dieser Beziehung Nichts. Wir werden dabei auch auf die Anzahl und Namen der Töne, die Eintheilung ihrer Gesammtsumme in Octaven und die einzelnen Tonabstufungen oder

Intervalle dieser wieder zu reden kommen müssen, das Alles aber nur in Beziehung auf die nöthige organische Fertigkeit. Hauptsache ist und bleibt immer nur der Ton mit seinen verschiedenen Eigenschaften und seine sich darnach ordnende verschiedenartige Beziehung zur inneren und äußeren Welt oder zu seinem darzustellenden Gegenstande, denn das Tongefühl in dem Schüler rege machen und so weit als möglich ausbilden, darauf beruht vor Allem die eigentlich pädagogische Wirkung der Musik, hier und nur hier, nicht in den Elementen organischer Fertigkeit fußt, wurzelt ihre eigentlich bildende, veredelnde Kraft für jeden Menschen. Dorthin hat wohl der ein besonderes Gewicht zu legen, der Virtuosen erziehen will, nicht aber der, der Musik lehren soll, damit das Menschliche in dem Menschen zur Verherrlichung und Verschönerung alles Lebens und Strebens in und außer und um ihm entwickelt, veredelt werde. Hier fängt der Unterricht zunächst an, die Gefühlswelt reger und empfänglicher für alle Eindrücke von Außen zu machen, sie in lebendigere Thätigkeit zu setzen, sie zu reizen und gewissermaßen empfindlich gegen alles Häßliche und Unschöne, dagegen geneigter für die Gegensätze zu stimmen. Hier werden wir daher auch absonderlich zu verweilen haben, während der folgende Gegenstand, da er wiederum mehr nur mechanischer Natur ist, schneller abgethan seyn kann. Es ist dies die Tonschreiblehre. Jede Sprache, jede Art der Mittheilung im Leben hat ihre Zeichen, in und aus der Ferne verständlich, so auch die Tonsprache. Wir können, was Andere, die uns ferne stehen, in Tönen ausgedrückt, nicht vernehmen, wenn sie diese Töne nicht in gewissen, allen Musikkundigen verständlichen Zeichen festgehalten haben, und wir können es auch dann noch nicht vernehmen, wenn wir nun nicht selbst auch diese Zeichen kennen und wieder in Töne zu übersetzen verstehen. Wer kann in einem Buche lesen und an den darin niedergelegten Gedanken sich erbauen, erheben, belehren, wenn er nicht die Bedeutung aller der Schriftzeichen kennt und diese nun entweder laut oder stumm in seinem Innern zu verständlicher Sprache werden zu lassen vermag? — Niemand. So auch hinsichtlich der Tonsprache. Wir haben eine Begriffs- und eine Tonschrift. Die Klänge, in denen die Musik redet, nur mit dem Ohre wahrnehmbar, verhallen, sind Erzeugnisse in schnell verbebender

Zeit; nur in gewissen, von dem Auge erkennbaren Zeichen können sie festgehalten werden zu dauernder Mittheilung, und diese Zeichen muß Jeder kennen, der Musik machen, in Musik reden und Musik verstehen können will. Es sind: das Liniensystem, die Noten und Ziffern, die Schlüssel, die Versetzungszeichen, Vortragszeichen, Pausen. Was davon hieher, in den Volksmusikunterricht, und was nicht hieher gehört, werden wir seiner Zeit, bei der Entwickelung der Lehre selbst erfahren, d. h. gemäß meinem Dafürhalten. Das Letztere wird gegenüber von den gewöhnlichen Musiklehren nicht viel, doch das Erste dafür desto einfacher seyn. Umgangen darf die Lehre nie werden, weil sie allein die Ausdehnung des ganzen Unterrichts bis zu seinen nöthigen Gränzen und die Verbindung der unerläßlich nothwendigen praktischen Uebungen im Gesange oder Instrumentenspiel damit ermöglicht. Wo die Kinder in den Schulen nicht hinreichende Kenntniß der musikalischen Semiotik haben, darf unbedingt angenommen werden, daß der ganze Unterricht in einem bloßen mechanischen Abrichten und nicht in einem musikalischen B i l d e n besteht. Schon mit dem vorhergehenden Lehrgegenstande steht dieser in fast unmittelbarer Verbindung, wenn jener genügend entwickelt wird, und zugleich liefert er den bequemsten Schlüssel zu allen folgenden für den eigentlichen Zweck des ganzen Unterrichts wieder höchst wesentlichen, wichtigen Gegenständen. Da ist die L e h r e v o n d e n T o n g e s c h l e c h t e n u n d T o n a r t e n. Sie lehnt sich unmittelbar an die Lehre von den Tönen an, vervollständigt dieselbe und offenbart in den verschiedenen Stufenfolgen der Leitern die eigentlichen Mundarten, ja ich möchte sagen Dialekte der musikalischen Tonsprache. Der Unterricht in diesen Dingen, zu welchen auch die Erkennungszeichen der Tonarten eines Tonstücks gehören, recht ertheilt, erschließt — möchte ich sagen — dem Schüler das ganze Geheimniß seiner ihm angebornen Kunst, und eine Liebe für dieselbe, d. h. für das Studium ihrer Grammatik muß ihn erfüllen, welche sich ausgleicht mit der Begeisterung, womit er bisher blos deren Werken, die seinem Fassungsvermögen angemessen waren, gelauscht. Deshalb gehören diese Gegenstände beim Volksunterrichte auch durchaus nicht in die allgemeine Tonlehre, wohin die gewöhnlichen Musiklehren sie verweisen, sondern sie machen hier ein eigenes Kapitel aus, indem was dort blos angeregt wurde, nun dadurch zum wirklichen Bewußtseyn geführt

wird. Dadurch dann ist das vollendet, was man die musikalische Raumlehre nennen könnte. Töne aber sind nicht blos eine Erscheinung im Raume, sondern auch in der Zeit: es folgt die Taktlehre, jene Lehre, welche, recht ertheilt, als das zweite Element betrachtet werden muß, aus welchem der veredelnde, bildende Einfluß der Musik auf die Menschheit hervorströmt. Was die Formen- oder Gestaltenlehre der zeichnenden Künste nämlich für den äußern, das kann die Taktlehre der Musik für den innern Sinn werden, eine Anregung der Liebe zur Ordnung und zur Wohlbewegung in allen Dingen, der Freude an Wohlgemessenheit und sittlicher Regelung aller Handlungen und Gedanken. Eine rechte Taktlehre nämlich und namentlich jene in einer Volksmusiklehre darf es nicht blos zu thun haben mit der Darstellung der durch Herkommen und natürliches Gesetz in unsrer Kunst gang und gebe gewordenen verschiedenen Taktformen, Taktordnungen, Taktfüllungen rc. rc., sondern indem sie alle diese Dinge ebenfalls zeigt, ist ihr Hauptaugenmerk doch nur auf Erweckung und Ausbildung des rhythmischen Sinnes in dem Menschen gerichtet. Tongefühl und rhythmischer Sinn vermählen sich hier gewissermaßen zur Hebung des gesammten menschlichen Empfindungsvermögens in seinen beiden Richtungen. Während jenes es mit Liebe erfüllt für alles Schöne, Wahre, Reine, Gute an sich, lehret dieser es Alles im wohlgeordneten Maaße erfassen. Von der Taktlehre zunächst geht die Bändigung der wilden Leidenschaften aus, welche schon die Alten als eine eigenthümliche Kraft der Musik erkannten, und wenn uns selbst in der Künstlerwelt die unzweideutigsten Gegensätze davon begegnen, so trägt nicht die Sache, sondern nur die Art ihrer Schule die Schuld. In der Taktlehre des Volksmusikunterrichts haben wir auch von den verschiedenen Tonbewegungen, taktischen und rhythmischen Accenten, Taktarten und Takteintheilungen, dem verschiedenen Zeitmaaß rc. rc. zu reden, aber wir thun es weniger in Absicht auf praktische Virtuosität als in Absicht auf Ausbildung und Kräftigung des jedem Menschen innewohnenden natürlichen rhythmischen Sinnes. Kann nämlich nur in der Abstumpfung, Ertödtung oder Schwächung dieses alle sittliche, sociale und religiöse Ungemessenheit oder Verirrung ihren ersten Grund haben, so muß das Gegentheil nothwendig auch das Gegentheil erzeugen. Es sollte um deßwillen eigentlich aller Musikunterricht diese seine Gegenstände in solcher Richtung entwickeln,

und in meiner bereits angeführten Didaktik habe ich auch ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht; daß es meistens nicht geschieht, dürfen wir als Ursache erkennen, warum so häufig der Musikunterricht seine eigentlich pädagogischen Zwecke gänzlich verfehlt. Vollendet die Lehre, sind die beiden Elemente, Tongefühl und Taktsinn, nun nicht mehr in ihren beiden besondern Richtungen zu verfolgen, sondern wie alle Wirkungen und Erscheinungen in der Natur getragen werden von sämmtlichen vier Grundkräften zugleich, so treten nun auch sie in der Lehre von der Melodie und Harmonie zusammen zu gemeinschaftlicher Wirkung. Dem Volks-Musikunterrichte auch diese zum Gegenstande geben? — Gewiß, und zwar mit bedeutendem Gewichte, nur nicht in dem blos stofflichen Sinne, in welchem die gewöhnlichen Musiklehren sie erfassen und entwickeln. Melodie ist uns die Seele, Harmonie der Leib der Musik. Alles was da lebt und webt in der Welt, die gesammte Körperwelt ordnet sich nach einem gewissen Naturgesetze: es erhält hier seine Aufklärung, eine Manifestation der Weltordnung erscheint dem Schüler seine Musikkunst. Der Sinn, der in ihm geweckt wurde für das Einzelne, erweitert sich zum Anschauen und Begreifen des großen Ganzen. Wir sprechen von Sätzen und Perioden, einzelnen Stimmen 2c. 2c., und die Wortsprache giebt uns verständlichen Anhalt genug, Alles deutlich und begreifbar zu machen, aber wir erklären nicht wie die gewöhnlichen Musiklehren in der Absicht, den Schüler diese musikalischen Dinge kennen, unterscheiden und behandeln zu lehren, sondern vornehmlich in der Absicht, ihm ein überall, in allen Dingen waltendes ordnendes Naturgesetz zum deutlichsten Bewußtseyn zu führen und um ihn so einzunehmen für diese Wahrheit, daß er bei allem seinem Thun, Denken, Dichten und Trachten sich nicht mehr davon loszumachen vermag. Die Wesenheit von Melodie und Harmonie so wie das Verhältniß derselben zu einander muß dem Schüler zu einem sinnlichen Bilde von allem geordneten und zwar nach natürlichem, himmlischem Sinne geordneten Leben werden, und indem es ein Bild ist, das er nur mit seinem Seelenauge zu erschauen vermag und das zudem einen unwiderstehlichen Reiz für sein durch den bisherigen Unterricht bereits aufgewecktes und geschärftes Empfindungsvermögen an sich trägt, vervollständigen wir gewissermaßen, was Religion- und Sittenlehre in ihrer einseitig direkten

Richtung auf das Denkvermögen nur unvollständig erreichen können, denn die Gewalt des Einflusses vom rege gewordenen Gefühlsvermögen auf das ganze Seyn des Menschen läßt sich durch Nichts zurückdrängen und macht sich unter allen Umständen geltend. Unterhaltet und rührt den Menschen und Eure Lehre braucht kaum Worte noch, um Boden zu finden; lehrt aber fort und fort und ohne Jenes werden neunhundert neun und neunzig Eurer tausend Worte wirkungslos verhallen wie eine klingende Schelle. Hier ist, wo die eigentliche Moral des Musikunterrichts beginnt, das Fertigmachen des Schülers für ein schönes, edles, geordnetes Leben und für ein Wirken in demselben, dessen ergreifendes, reizendes Beispiel nie ohne veredelnde Nachahmung auch in seiner Umgebung bleiben kann. Die geweckte Liebe zur Kunst und damit zu allem Guten und Schönen erhält in den melodischen, harmonischen Gestalten eine beseligende Befriedigung. Die Sehnsucht, die dort wach geworden, erfüllt sich in dem natürlichen Wohlgefallen an Eintracht und Zusammenstimmen aller Dinge, an einem gleichsam sittlichen Maaße überall, getragen und gebildet von einem tiefern gefühligen Gedanken. Daher knüpft sich unmittelbar an jene Lehre auch die Lehre von den verschiedenen musikalischen Formen (Formenlehre), denn hier erst erhält sie ihre veredelnde Bedeutung, ihre ganze Vollendung. Zählen wir nämlich, gleich den gewöhnlichen Musiklehren, die Formen auch alle her und beschreiben sie, so geschieht dies doch nicht etwa in dem Sinne, um Tonstückskenner zu bilden, sondern um das Daseyn der melodischen und harmonischen Gedanken, das Verhältniß von Melodie und Harmonie und was damit in Verbindung steht in allen vollendeten Handlungen zu zeigen. Das Tonstück ist uns eine Rede, eine Betrachtung, welche der Redner über irgend einen Gegenstand anstellt; es ist uns eine Handlung, die alles Lückenhafte, Mangelnde flieht, wie die erhabene Rede jeden unschönen Gedanken. Der Schüler lernt das eigentlich Musikalische bis zu einem gewissen Grade von Genauigkeit oder so zu sagen Gründlichkeit kennen, aber er lernt es nur in seiner Beziehung zur allgemeinen Welt- und Lebensanschauung. Die Musik soll hier nicht Zweck, sondern Mittel seyn, Mittel zur Cultur des ganzen innern und äußern Seyns. Das kann sie nur, wenn wir alle diejenigen ihrer Lehrgegenstände in den Unterricht hineinziehen, von denen eine solche

vermittelnde Kraft auszugehen vermag. Einzelne nützen der Welt Nichts. Sie vermögen zwar in besondern Richtungen zu wirken, aber nicht das Gesammt des pädagogischen Werks zu vollenden; diese und eine solche Vollendung hängt von dem Zusammenwirken aller darauf bezüglichen Gegenstände ab. Keiner von den genannten Gegenständen kann daher von unserm Unterrichte entbehrt werden. Sie hängen zusammen in unauflöslicher Kette. Ein Glied davon genommen oder auch nur einem eine andere Richtung gegeben, und der Unterricht ist eben so vergebens, muß sich für seinen eigentlichen Zweck eben so vergebens bezeigen als jener, der bisher meist in den Schulen ertheilt wird. Da sind z. B. Musiklehrer, welche aus lauter contrapunktischer Liebhaberei oder Gelehrtthuerei bei der Lehre von der Harmonie den Schülern vorpredigen von den verschiedenen Accordbildungen: nun ja, thut es in dem Sinne, zu zeigen, wie Alles sich nach einem bestimmten Naturgesetze zusammenfügt, das nicht überschritten werden darf, ohne sofort Unschönes, sich und Anderen nachtheilig, ungefällig, zu gestalten, thut es aber nicht in der Meinung, als hättet ihr Harmoniker, Contrapunktisten zu bilden. Der Musikunterricht in den Schulen soll den Kindern eine unauslöschliche Liebe zu Allem, was Harmonie heißt, zu allem harmonischen Leben, Wirken, Schaffen, und zu einem b e s t i m m t e n tiefen Fühlen und Denken bei allem Wirken und Schaffen (Melodie), wornach das Leibliche, Mechanische dieses sich ordnet (Harmonie), einimpfen, und eben deshalb darf er nicht verabsäumen, auch die Melodik, Harmonik, Formenlehre zu seinem Gegenstande zu machen; aber dieser erste, eigentliche und wahre Zweck bleibt ferne, wird nie erreicht, setzen wir an seine Statt ein wirkliches musikalisches Kunstwissen in diesen Dingen, wie allerdings zugleich auch jeder andere Musikunterricht zu erzielen hat und wie daher die gewöhnlichen Musiklehren in ihren Darstellungen der Dinge zu fördern verpflichtet sind. Doch damit die Schüler auch befähigt werden, wirklich Musik zu treiben, was nothwendig ist, wenn die durch den Unterricht gestreute Saat gedeihen, reifen und alldauernde Früchte bringen soll, muß dieser zu den eigentlich praktischen oder mechanischen Gegenständen endlich auch noch eine Art V o r t r a g s l e h r e und zuletzt O r g a n o l o g i e gesellen. Die Schüler müssen die musikalische Sprache, ihren Sinn, ihre Formen und Bedeutungen nicht

blos kennen, sondern sie auch wirklich reden, wirklich musikalisch sprechen lernen. Das geschieht durch verschiedene Organe; einerlei durch welches; wer Musik gelernt hat, muß jedes verstehen, wenn auch nicht so gut als das seine, durch welches er selbst redet, so doch wenigstens so weit, daß er zum vollen Empfange dessen, was ihm dadurch gegeben werden will, befähigt ist. Das die Gegenstände unsers Unterrichts.

b. Umfang und Art der Lehre.

Umfang und Art desselben sind nicht minder schon dadurch wenigstens angedeutet worden. Ersterer darf sich nie weiter erstrecken als die praktische Ueblichkeit und die innerste Bedeutung der Gegenstände für das gesellschaftliche Leben reicht. Darüber hinausgegangen mag vielleicht ein eigentliches Kunstwissen noch befördert werden, aber so weit die Musik als Mittel allgemeiner Menschenbildung zu dienen vermag, ist innerhalb jener Gränzen auch aller Stoff erschöpft. Ein Beispiel mag darthun, was ich eigentlich darunter verstehe. Ich sagte oben, daß in der Ausbildung des Tongefühls das erste und wesentlichste Element ruhe, aus welchem die bildende Kraft unsrer Kunst auf das gesammte Seyn des Menschen hervorströmt, indem mit jener Ausbildung die Verfeinerung, ein so zu sagen Regerwerden, Empfänglicherwerden des Gefühlsvermögens überhaupt für alle Eindrücke von Außen in unmittelbarer Verbindung steht. Jene Ausbildung des Tongefühls nun geschieht, wie wir seiner Zeit erfahren werden, am zweckmäßigsten durch Bildung des Gehörs, indem wir dies so zu schärfen suchen, daß es alle, auch die geringsten Ton- und Klangunterschiede wahrzunehmen und zu beurtheilen vermag. Das geschieht durch die Lehre von den Tönen, Klängen, Klangeigenschaften, Intervallen ꝛc. ꝛc. Indeß würde es durchaus unpraktisch und für den eigentlichen Zweck des Unterrichts gänzlich werthlos seyn, wollten wir nun diese Lehre etwa auch bis zu der Lehre von den mathematischen oder arithmetischen Größenverhältnissen der Intervalle ausdehnen, wollten wir z. B. den Schülern reden von alterirten, übermäßigen und verminderten Intervallen und dergleichen Dingen mehr. Das gehört wohl in den eigentlichen Kunst-Unterricht, befördert ein Kunstwissen, aber gehört nicht mehr in einen bloßen Volksmusikunterricht, befördert nicht mehr blos jenes

natürliche Tongefühl, von welchem unmittelbar die Ausbildung und Veredlung des gesammten Empfindungsvermögens ausgeht. Seine Vollendung erhält dieser Unterricht in der Lehre von den Tongeschlechten und Tonarten: durchaus unpraktisch und zwecklos würde es seyn, wollten wir etwa auch die Lehre von den alten griechischen oder sogenannten Kirchen-Tonarten mit in dieselbe hineinziehen; genug ist, wenn die Schüler die beiden üblichen Tongeschlechte und die Leitern nach den verschiedenen in unsrer praktischen Kunst geltenden Tonabstufungen kennen und auch dies blos lediglich nach der praktischen Gestaltung derselben. Dadurch wird vollkommen erreicht, was der Unterricht eigentlich erreichen will; ein Mehr würde viel zu viel seyn für den so zu sagen musikalischen Volksmagen und denselben eher verderben als stärken, wie zu stark gewürzte Speisen den Magen kleiner Kinder. Und hüten wir uns ja, mehr zu bringen, als unsere Schüler verdauen können. Die unmittelbare Folge wäre Unlust an der ganzen Lehre, und diese Unlust wieder zöge unabweislich ein gänzliches Mißlingen des Werks nach sich. Doch bis zu den angegebenen Gränzen muß sich der Unterricht in allen einzelnen Gegenständen auch ausdehnen, anders verfehlt er ebenfalls seinen Zweck. Man sage nicht, daß auch innerhalb derselben noch Manches liege, was für den eigentlichen Volksunterricht gewissermaßen zu kunstgelehrt erscheinen müsse und daher jenem Viel zu Viel eben so ähnlich sähe als ein Ei dem andern. Es liegt Nichts innerhalb derselben, was nicht in unmittelbarer Beziehung zu dem Hauptzwecke des ganzen Unterrichts steht, und so darf auch Nichts mehr davon weggethan oder ausgelassen werden. Die Darstellung der einzelnen Gegenstände selbst wird Gelegenheit geben, dies näher und auf's überzeugendste nachzuweisen. Und was den so zu sagen zu kunstgelehrten Anschein betrifft, den allerdings manche der innerhalb der angegebenen Gränzen sich bewegenden Gegenstände an sich tragen, so wird es nur auf die Art des Unterrichts ankommen, denselben zu verwischen und die Gegenstände so für den Volksmund und Volksverstand zuzurichten. Wir haben zu dem Ende alle eigentlich künstlerische Darstellung der Dinge sorgfältig zu vermeiden. Es ist Nichts in unsrer Kunst, das sich nicht in unsere, eine allem Volke verständliche Sprache übersetzen ließe. Damit soll nicht gesagt seyn, als hätten wir all' und jede technisch gewordenen

Kunstausdrücke und fremden Sprachen entlehnte Namen der Dinge zu vermeiden oder ohne Ausnahme in unsrer deutschen Redeweise wiederzugeben: Unterfangen der Art haben sich schon eben so oft lächerlich erwiesen, als sie mehr verwirren denn eigentlich aufklären, verdeutlichen und das Auffassen und Verstehen erleichtern müssen; sondern ich meine damit, daß wir bei unsern Darstellungen der Dinge uns stets nur auf dem Standpunkte zu bewegen brauchen, den die Musikkunst wie die Dichtkunst vor jeder andern sogenannt schönen Kunst voraus als allgemeines Eigenthum der Menschheit einnimmt, um die Aufgabe immer glücklich zu lösen. Unser Unterricht braucht nur, sowohl vom objektiven als subjektiven Gesichtspunkte aus, stets wirklicher Volksunterricht zu seyn, was er seyn soll und seyn muß, um nie in den Fall zu kommen, auch nur einen der genannten Gegenstände auf eine Weise und in einem Umfange darzustellen, wie und wo derselbe wirklich das Fassungsvermögen jedes mit gesundem Menschenverstande und klaren fünf Sinnen Begabten überragte, und ohne auch nur einmal Etwas und das Mindeste von demselben hinweg thun zu müssen, was zu dem eigentlich volksbildenden Zwecke des ganzen Unterrichts in irgend welcher Beziehung steht. Wohl, aber wann ist ein Unterricht wahrhafter Volksunterricht? — wenn er bei seinen Darstellungen stets nur an das Wie der Sachen sich hält und von dem Warum und Wozu derselben nur das hinzufügt, was sich aus der allgemeinen Natur und Beschaffenheit der Dinge durch bloße Vernunftschlüsse von selbst ergibt, und wenn er sich dabei stets einer Sprache bedient, die allverständlich doch zugleich auch Alles recht, genau und bestimmt bezeichnet. Alles eigentlich Wissenschaftliche, alles nur auf abstractem Wege zu Findende liegt der Volksunterrichtsweise fern, und haben somit auch wir zu vermeiden. Dies liegt aber nie in den Dingen selbst, sondern lediglich in ihren Ursachen und in dem Organismus ihres Zusammenhangs. Ein passender Vergleich in dieser Beziehung dürfte zwischen unserm Unterrichte und dem in den Naturwissenschaften in Volks- oder auch höhern Gewerbsschulen angestellt werden. Es schließt derselbe auch die Naturlehre in sich, und soll diese wahrhaft bildend seyn, so darf sie keinen ihrer Gegenstände unerklärt, unbetrachtet lassen; aber volksthümlich, volksbildend ist sie auch nur, wenn sie sich in ihrer Darstellungsweise nie bis zur eigentlichen Wissenschaft erhebt, son-

dern solche stets nur auf das Wie der Dinge beschränkt, von dem Wodurch und Wozu derselben nur so viel stets hinzurechnend, als sich bei unmittelbarer Anschauung erkennen läßt. Liegt doch auch nur in dem Erkennen der Dinge, nicht in der letzten wissenschaftlichen Ergründung derselben das eigentlich volksbildende Moment. Mit der Politik, den Staatswissenschaften verhält es sich eben so. Es lassen sich diese in der populärsten, allverständlichsten Weise dociren, ohne Etwas von ihrem Inhalte zu vergeben. Was das Niveau der Volksthümlichkeit zu überragen scheint, ist nicht die Sache, der Lehrgegenstand an sich, sondern nur die Art seiner Darstellung, die Tiefe oder Weite seiner Beschauung. Wir vermögen unsern Schülern die vollständigsten Begriffe von Melodie und Harmonie und deren einzelnen Tongestaltungen beizubringen und zwar in einem Umfange und in einer Weise, daß die ethische und ästhetische Wirkung, welche wir uns davon auf jene versprechen, eben so vollständigst erreicht wird, ohne daß wir deshalb auch nur bis da fortzuschreiten brauchten, wo die Erziehung künftiger wirklicher Componisten oder Tonsatzverständiger anfängt. Nur auf die Art der Darstellung und den Umfang der Betrachtung der Dinge kommt es an, nicht auf diese an sich. Möchte folgendes mein Buch selbst Jeden davon überzeugen! Will ich doch versuchen, nicht blos die einzelnen Gegenstände darin zu entwickeln, wie ich meine, daß sie Lehrvorwürfe für den musikalischen Volks-Unterricht seyn können, sondern auch versuchen, darzuthun, daß sie diese nothwendig seyn müssen, wenn der ganze Unterricht fortan seinen eigentlichen Zweck erreichen können soll, so wie endlich versuchen, durch das eigene Beispiel zu zeigen, in welcher Form und Art sich nun, um der sicheren Erreichung dieses seines Zweckes willen, der Unterricht nach meinem Dafürhalten zu bewegen hat.

Erstes Capitel.

Was ist Musik?

Was ist Musik? — Das, sagte ich in der Einleitung, ist die erste Frage, welche sich beim Volksmusikunterrichte zur Beantwortung aufdrängt. Wir dürfen weder in den Vereinen, noch in den Schulen solchen beginnen, ohne zunächst über das Was des Unterrichts aufzuklären. Unser Publikum hier nämlich ist gar verschiedener Ansicht darüber und seine vermeintlichen Zwecke liegen oft gar weit auseinander. Wir müssen verfahren, wie jeder verständige, gute Handwerksmeister bei seinen Lehrlingen verfährt. Ein solcher giebt diesen nicht sofort bei ihrem ersten Eintritt in die Werkstatt Nadel, Hobel, Pfriemen in die Hand, daß sie sogleich auch zu arbeiten anfangen, sondern auf irgend eine Weise, in irgend einer Form belehrt er sie zuvor über Zweck und Umfang des Gewerks und indem dieß darauf führt, was Alles dazu gehört, es ordentlich zu betreiben, macht sich der Uebergang zu den ersten Arbeitsanfängen von selbst, wie sich dann auch der Entwickelungsgang der Schule darnach von selbst gestaltet. „Du willst Schneider werden, d. h. dir die Geschicklichkeit erwerben, Kleider aller Art anfertigen zu können, so daß sie eben sowohl den Körpern, für welche sie bestimmt sind, gut passen, als sonstigen Anforderungen der Mode, Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit, Haltbarkeit 2c. entsprechen. Du siehst, da hast du vielerlei zu lernen, um Allem zu genügen; doch das Erste ist — nähen. Es giebt kein Kleid, das blos aus einem Stück bestände; alle Arten Kleider sind je nach Beschaffenheit des Körpers, für welchen sie bestimmt sind, oder je nach Beschaffenheit der Mode, oder nach ihrem besondern Zwecke aus verschiedenen einzelnen Stücken zusammengesetzt; dort, in der Zurichtung dieser einzelnen Theile, liegt unsere eigentliche „Kunst", in der Zusammensetzung derselben das Mechanische des Gewerks; durch dieses gelangt man zu jener; man kann nicht eher zuschneiden lernen, bis man vollkommen fertig nähen kann; durch Nähen werden die Kleidertheile zu einem Ganzen

verbunden; Nähen geschieht mit Nadel und Faden auf verschiedene Weise, bald einfacher, bald künstlicher; jede Weise hat ihr Eigenthümliches, die einfachste ist diese; dabei hält man den Stoff so, die Nadel so 2c. 2c.; der Mensch mag lernen, was er will, immer hat er bei dem Einfachsten anzufangen; kein Haus wird sogleich fertig hingestellt, sondern vom Grundstein an fügt sich Stein an Stein, Balken an Balken, Theil an Theil, bis das Ganze sich aus dem Einzelnen herausgestaltet, und zunächst verbinden sich zu dem Ende die gröberen, wesentlicheren Theile, dann mit diesen die immer feineren, künstlicheren, blos der Wohlgefälligkeit gewidmeten. So fange nun einmal an mit Nadel und Faden und versuche einmal, die beiden Stücke so zusammen zu nähen." Wie der kluge, verständige Schneider, so und nicht anders wir. Singen, meint Ihr in den Schulen, sollt Ihr lernen, blos singen, und das scheint Vielen von Euch nicht so wichtig; habt Ihr meist doch, wenn Ihr älter geworden, Euer Körper die Hauptentwickelungsperiode durchgemacht, eine ganz andere Stimme als jetzt, und so, meint Ihr, könne Euch dann, was Ihr jetzt gelernt, gleichwohl nichts mehr nützen. Fast wäre der Nach-, der Folgesatz richtig, wenn der Vordersatz nicht durchaus falsch wäre. Nicht bloß singen, sondern Musik sollt Ihr lernen. Singen lernt Ihr bloß, um geschickt zu seyn, überall und zu aller Zeit mit dem Instrumente, das Mutter Natur Euch verliehen, und das Ihr stets mit Euch herumtragt, mit Eurer eignen Gesangstimme Musik machen, Musik treiben zu können. Das Singen ist nicht Haupt-, sondern blos Nebensache, ist bloß das Mittel zum eigentlichen Zweck. Daß Ihr Musik lernt, ist die Hauptsache, und das ist wichtig, sehr wichtig, zum mindesten so wichtig, wie das Schreiben und Lesen lernen, und das ist doch wahrlich, wie Ihr schon wißt, höchst wichtig. Musik lernen sollt Ihr also durch das Singen lernen; nichts Anderes; und das ist sehr wichtig, nothwendig. Warum? Auch das sollt Ihr bald erfahren. Ihr, Mitglieder dieser oder jener Musikvereine, meint, wir kommen da zusammen, lediglich um uns im Vortrage dieser oder jener Musikstücke zu üben und an der dadurch gewonnenen mechanischen Fertigkeit im Singen oder in der Behandlung dieser oder jener Instrumente uns zu ergötzen. Nein, um überhaupt Musik zu treiben und durch dieses Treiben uns so weit als möglich musi-

kalisch auszubilden, kommen wir zusammen. Das ist Hauptsache, nicht das Singen, Spielen. Dieß ist Nebensache, blos Mittel zum Zweck, und wie äußerst wichtig dieser, wie tief, wesentlich eingreifend in alle Verhältnisse des Lebens und der Gesellschaft, wird Keiner von Euch mehr bezweifeln, der nur einen Augenblick näher erwägt, was eigentlich Musik ist. Was ist Musik? — Um Alles in der Welt, Ihr Herren Lehrer in Schulen und Vorsteher genannter Vereine! laßt Euch nun aber nicht verleiten, die Antwort auf diese Frage etwa aus sogenannten Aesthetiken, Kunstlehren oder jenen Lehrbüchern zu holen, die unter dem Namen „Musikwissenschaft", „Musiklehre" oder welchem andern in großer Zahl existiren. Eine Definition des Begriffs vom Standpunkte der schönen Kunst aus, ein Auffassen und Erklären der Musik als diese muß uns ferne, ganz ferne bleiben. Wir dürfen die Musik als nichts Anderes anschauen, denn als eine unmittelbare Naturgabe, als ein Geschenk des Himmels zur Sendung, zur Bestimmung des Menschen auf dieser Welt unerläßlich nothwendig. Die Jugend in den Schulen würde uns anders nicht verstehen und wir würden ihr einen Lehrgegenstand documentiren, von dem sie, als ihre Fassungskraft weit überragend, sich mehr zurückgestoßen als angezogen fühlte, während doch aus sehr trifftigen pädagogischen Gründen eben so wohl gleich von vorn herein das Gegentheil erzielt werden muß, als es schlechterdings nicht wahr ist, daß wir ihr Etwas zu erlernen zumuthen, das zu lernen sie noch nicht die Fähigkeit hätte. Was unser Unterricht zu lehren hat und lehren will, trägt zu fassen jeder gesund organisirte Mensch die Fähigkeit in sich. Die Theilnehmer an genannten Vereinen betreffend aber — — glauben wir durch ein anderes Verfahren jenen Künstlerstolz oder vielmehr jenes künstlerische Bewußtseyn und künstlerische Selbstgefühl in ihnen rege zu machen, das oft einen so mächtigen Hebel für wahrhaft schöne, erhabene, weiterausgreifende Leistungen in der Musik abgiebt, so irren wir uns, und irren wir uns nicht, so schlagen wir doch selbst gleich von vorn herein den Weg zu einem ganz entgegengesetzten Ziele von dem ein, als welches anstrebend dieser Art Vereine eigentlich angesehen werden müssen. Den Beweis davon liefern jene Vereine, die, erkennend, daß mit dem bloßen ein-, zwei-, dreimaligen Zusammensingen oder Zusammenspielen wöchentlich bei Weitem noch nicht Alles gethan seyn kann, was um des eigentlichen

Zwecks der Sache willen gethan werden soll und muß, — die aus diesem Grunde Vorlesungen über musikalische Gegenstände, Kunst und Musik überhaupt, neben der Leitung der praktischen Uebungen einführten und nun dabei meinten, auf eine höhere Kunstanschauung, Kunstbildung bei ihren Zuhörern durch ästhetisirende Betrachtungen hinarbeiten zu müssen. Wurden sie auch mehrentheils verstanden und waren sie so glücklich, die Theilnahme an den Vereinen nicht zu vermindern statt zu verallgemeinern (wie in der Regel durch solche Unternehmungen zu geschehen pflegt, weil fast immer zur Hälfte tauben Ohren gepredigt wird und diese des abgedrungenen Gähnens dann bald müde werden), so waren sie doch nie so glücklich, ein wirklich volksbildendes Element in der Versammlung rege zu machen oder hat wenigstens noch Niemand beobachten können, daß von dieser irgend welcher Einfluß auf die eigentliche Volkserziehung, Volkscultur ausgegangen wäre. Die Musik darf uns bei Beantwortung jener Frage nichts Anderes seyn, als das neben dem Worte zweite, wesentliche, vom Himmel der Menschheit verliehene Mittel, innere Regungen und hauptsächlich zwar Regungen des Gefühls- und Begehrungsvermögens auszudrücken, kund zu geben und so mitzutheilen Andern und von Andern wieder zu empfangen. Die Wortsprache ist das der Menschheit eigene Mittel des Gedankenaustausches, die Tonsprache das Mittel des Austausches von Gefühlen und Leidenschaften. Feiert doch deshalb die letztere auch ihre höchste Schöne und höchste Kraft, wo und wenn sie sich verbindet unmittelbar mit der Wortsprache, wie im Gesange, weil sie dann nur in einer Offenbarung des gesammten innern Seyns des Menschen besteht und diese ebenfalls auf das ganze geistige Auffassungsvermögen des Menschen sich richtet. Mehr darf uns die Musik hier nicht seyn und ist sie doch im Grund auch nichts weiter, nichts Anderes. Wir dürfen nicht fragen, was Tonkunst, sondern nur, was Musik ist? — Jene Frage stellte uns auf einen andern Boden, als welchen der Volksunterricht für seine Darstellungen fordert. Die Tonkunst hat einen rein menschlichen, die Musik einen rein göttlichen Ursprung. Durch die Speculation erst ist letztere zu ersterer geworden. Wollten wir definiren, was Tonkunst ist, so müßten wir daher schon speculativ verfahren und Betrachtungen anstellen, denen unser Publikum nicht zu folgen vermöchte, oder an Voraussetzungen anknüpfen, die wir weder in den Schulen noch in

den meisten der genannten Vereine machen dürfen. Erklärungen wie angedeutet aber versteht jedes Kind, jeder Mann, jedes Weib, oder lassen sie sich doch leicht bis zum allgemeinsten Verständniß erläutern. Wie forderst Du von Deiner Mutter, wie von Deinem Diener, wornach Dir's verlangt? wie sprechen Sie den Dank in der Kirche, vor dem Altare, wie in der Gesellschaft, beim Mahle oder nach vollbrachtem Tanze aus? — Die Worte können dieselben seyn, aber der Ton, womit sie gesprochen werden, ist jedesmal ein anderer, und der Ton nun, das gerade ist der ausschließlich musikalische Stoff. Auch der Ton für sich, ohne Verbindung mit dem näher bezeichnenden Worte, ist eines ganz bestimmten Ausdrucks fähig. Wie stößest Du das O und Ach hervor vor einem schönen, reizenden Bilde, oder wenn Vater und Mutter Dich mit einem schönen Angebinde an Deinem Geburtstage überraschen, und wie, wenn Dein Gespiele Dich absichtlich oder unabsichtlich unsanft berührt, wenn Du Dich auf irgend eine Weise schwer verletzt hast? wie sprechen Sie das Ei ei der Verwunderung, Warnung, und wie das der Freude? — Das sind nicht Worte mehr, sondern blos Laute, blos Töne, und wer, der sie nicht verstände? — Das Kind schon versteht sie. — Die Musik ist die Tonsprache, gleich wesentlich wie die Wortsprache zur gesellschaftlichen Mittheilung. Ob wir Geige oder welches andere Instrument in die Hand nehmen, ob wir den Mund zum Gesange öffnen oder die Finger auf die Tasten setzen, augenblicklich fühlen wir eine Bewegung in unserm Innern, die nach Ausströmung und Mittheilung verlangt durch Töne. Ob wir den Klängen der Saiten oder des bebenden Rohrs oder den Wirkungen eines Leben ausströmenden Athems unser Ohr leihen, augenblicklich regt sich ein Etwas in uns, das nach befriedigendem Empfange sich sehnt. Welche weitere äußerst fruchtbare Erörterungen und Betrachtungen über das eigentliche innerste Wesen unsrer Kunst lassen sich an diese einzelnen nur flüchtig hingeworfenen Gedanken anknüpfen! — Erörterungen und Betrachtungen, die je nach Bedürfniß weiter hinüberspielen in das besondere Gebiet des Gesanges oder der Instrumentalmusik, und Erörterungen und Betrachtungen, die nicht blos Jedweder versteht, sondern die Jedweden nun auch mit dem lebhaftesten Interesse für die Sache erfüllen müssen. Er sieht die Bedeutung der Musik für alles gesellschaftliche Leben, ihre Unausweichbarkeit bei Allem, wo es darauf ankommt, mit der

Welt und selbst mit Gott in Verkehr zu treten; er faßt sie auf nicht mehr als ein blos reizendes, unschuldiges Unterhaltungsmittel, sondern als ein wesentliches, unentbehrliches Mittel aller menschlichen Gebahrung; sie ist ihm, was die Sprache im engern Sinne des Worts und die Gebehrde, und doch ist ihm ihre Wesenheit von keiner andern als blos ihrer natürlichsten Seite gezeigt worden. Der Schluß auf die Wichtigkeit und Nothwendigkeit, sich in der Musik auszubilden, irgend eine musikalische Fertigkeit und die dazu nöthigen Kenntnisse sich zu erwerben, macht sich von selbst. Je vollkommener wir darin sind, um so vollkommener muß sich ja nothwendiger Weise auch jene Mittheiung, jenes Geben und Empfangen gestalten. Gesang oder Instrumentalmusik, Nichts macht da eine Ausnahme. Der Lehrer müßte wahrlich gar wenig didaktisches Geschick besitzen, der nicht sofort jeden seiner Schüler von der eben so großen Wichtigkeit des Musiklernens als der des Schreiben-, Lesen- und Sprachenlernens überzeugte. Dein Französisch kannst Du nur mit Franzosen oder denen, welche der Sprache kundig sind, reden, Musik indeß mit aller Welt. Dein Hund selbst versteht sie, oder liegt nicht etwa blos ein tonischer Unterschied in den Worten, mit denen Du ihn reizest, drohst oder mit denen Du ihn besänftigst? — Lerne Musik und je fertiger Du in dem Gebrauch ihrer Ausdrucksmittel wirst, eine um so größere Gewalt wirst Du durch sie auch über Dich und Alles was da lebt erhalten. Jener Leiter musikalischer Vereine würde sich wenig zu seiner Stellung eignen, der nicht hier sofort vermöchte, alle Glieder des Vereins bereitwilligst zu stimmen, nicht blos bei den praktischen Uebungen, sondern auch bei seinen Unterweisungen in den einzelnen musikalischen Dingen ihm alle Aufmerksamkeit zu schenken; der nicht sofort durch solche Betrachtungen dem Vereine selbst einen Reiz zu geben wüßte, dessen Wirkung sich weiter und weiter erstreckt, bis alle Umgebung sich herzudrängt, um ebenfalls Theil zu haben an der Vervollkommnung in einer Sache, die so wesentlich tief in alles Leben, alles Denken, Dichten, Trachten eingreift. — Doch wovor ich auch warnen möchte? — Hüten wir uns, dabei ein zu großes Gewicht auf die eigentlich bildende, veredelnde, sittlichende Kraft der Musik zu legen. Wo und wann es geschehen muß, werde sie nur leicht andeutend, im Vorbeigehen berührt; nicht weiter. Ein directes Lossteuern auf Moralien verfehlt immer

seinen Zweck. Daß so viel Unglaube, so viel Irreligiösität, so viel Sünde in der Welt herrschen, — Mangel an Religionsunterricht und Pflichtenlehre, an Bibeln und Katechismen in den Schulen ist nicht daran schuld, sondern nur Mangel an der rechten Art ihres Betriebs und Gebrauchs. Ein Einimpfen der Glaubensartikel und Sittenregeln thut's nicht, sondern nur ein Stimmen des Kopfes und Herzens für ihren Inhalt. Hört auf, Glauben und Recht, Religion und Sitte zu dictiren, und strebt dagegen mehr darnach, Herz und Sinn der Jugend für die Lehren zu gewinnen, einzunehmen, und Ihr werdet ungleich mehr und weit wahrhafter religiöse und tugendhafte Leute erziehen! — Es ist und bleibt ewig wahr: ein directes Lossteuern auf Glauben und Sitte verfehlt stets seinen Zweck. Der Grund davon liegt in der menschlichen Natur. Ein freies Geschöpf, frei geboren und wenigstens in seinem Innern frei, wäre sein Leib auch in tausend Ketten geschmiedet, sucht der Mensch, einem natürlichen Triebe folgend, stets, wo und wie er nur kann, das Gegentheil auf von dem, was er soll; lediglich die Richtung des Gemüths und seiner Denkweise ebnet den Weg zu Tugend und Glauben. Wo diese herrschen in der Welt, — ich bin kühn genug zu behaupten, daß aller Unterricht mehr Theil daran hat als der Religions- und Pflichtenunterricht; warum? weil dieser meist den Weg einschlägt, auf dem die freie und in ihrer Freiheit stets zum Widerpart geneigte Natur des Menschen unmittelbar gebändigt werden soll und doch nicht zu bändigen ist, jener dagegen den Weg, auf dem sich der Mensch seiner Freiheit ganz bewußt wird und damit ein Sehnen empfängt, das ihn von selbst dann, aus eigenem freien Triebe, fast immer zum Rechten führt. Stimmen wir nur unsere Schüler und Zuhörer für Musik, nehmen wir sie ein für deren Lehrgegenstände, erfüllen sie mit Lust zu ihrem Erlernen, und die veredelnde, sittlichende Kraft, die von ihr ausströmt auf Alles, was nur irgend in nähere, innigere Verbindung zu ihr tritt, macht sich dann ganz von selbst geltend. Es ist uns diese Wirkung Hauptzweck des Unterrichts, aber declariren wir dieselbe von vorn herein, so — versucht es nur — meinen unsere Schüler und Zuhörer sich auch von neuen Fesseln bedroht, denen zu entgehen sie sich aufgeforderter fühlen als sich in sie zu begeben. Legen wir ein um so größeres Gewicht dagegen auf den Werth und die Wichtigkeit musikalischer Kennt-

nisse und Fertigkeiten für alles sociale Leben, so haben die geschilderten Vortheile einen Reiz, dem sich die Mühe des Lernens gerne opfert. Der Mensch will einmal bei Allem, was er treibt, den Gewinn außer sich, nicht in sich erblicken. Für sich thut er Alles und doch im Grunde genommen für sich Nichts. Er faßt nämlich sein Ich immer nur in Beziehung auf das äußere Leben, die Gesellschaft auf; Geltung und Stellung in dieser sind ihm Alles, ob sein eigenes Inneres, sein wirkliches, eigentliches Ich dadurch gewinnt, fragt er, wenn je, doch immer nur zuletzt. Wir haben Anhaltspunkte genug, ihm auch die Musik in dieser Richtung werth, über Alles werth zu machen; aber insonderheit nur, wenn wir unsere Frage in angegebener Weise, vom angegebenen Standpunkte aus beantworten. Eure Muttersprache könnt Ihr reden von Klein auf: warum muß Euch dennoch besonderer Unterricht darin ertheilt werden? wozu lernt Ihr Schreiben, Lesen, Aufsätze machen und dergleichen mehr? — Damit Ihr immer gewandter, fertiger, geschickter werdet in dem Gebrauche des von der Natur Euch zum Austausche der Gedanken einzig verliehenen Mittels der Wortsprache. Nicht von Gedanken aber lebt die Gesellschaft blos, sie will auch von Gefühlen, Leidenschaften bewegt werden. In der Empfindung liegt die eigentliche Seligkeit, nicht in dem Begriffe. Von Klein auf treibt Ihr auch Musik, führt stets ein Instrument mit Euch, Eure Stimme. Ohne Unterricht in der Musik empfangen zu haben, lernt der Mensch singen. Die Ungebildetsten selbst singen ihre Lieder und drücken das ganze Maaß ihrer Freude oder Trauer dadurch aus. Wie glücklich, daß Ihr nun auch noch besondern Unterricht darin erhaltet, da Ihr um so vollkommener, fertiger, gewandter dadurch im Gebrauch der Gefühlssprache werden müßt. Der Musikunterricht vervollständigt eigentlich erst den Sprachunterricht. Ohne jenen ist und bleibt dieser nur ein Stückwerk. Der Sprachfertige beherrscht die Meinungen, Ansichten und Urtheile der Gesellschaft oder gilt doch in Beziehung darauf etwas in derselben; der Musikfertige dehnt diese Herrschaft und Geltung zugleich auch auf die Gefühle aus. Wer tüchtigen Sprachunterricht empfangen, hat zugleich fertiger, richtiger, schärfer denken gelernt; wer tüchtigen Musikunterricht empfängt, muß nothwendig auch fertiger, feiner, richtiger empfinden lernen, denn die Sprache der Seele ist, haben wir schon erfahren, die Musik. Nicht blos,

um uns mit einander durch Gesang oder Spiel zu vergnügen, wollen wir da zusammen kommen, meine Herren und Damen! nicht blos, um uns noch fertiger zu machen in diesen Künsten, sondern um uns noch weiter musikalisch auszubilden. Warum strebten wir, als wir die eigentliche Schule längst absolvirt hatten, noch immer nach Erweiterung unsrer Kenntnisse in diesen und jenen Dingen, lasen zu dem Ende Bücher oder nahmen sogar noch ausdrücklichen Unterricht darin? — um fertiger zu seyn im Austausch der Gedanken, fertiger in der Mittheilung und fertiger im Empfangen und Verstehen derselben, und um dadurch nun eine desto höhere Geltung zu behaupten in der Gesellschaft. Unser Verein darf, wenn er, einerlei nach welcher Seite, wahrhaft nützen soll, nichts Anderes seyn als eine solche Nachschule in musikalischen, also in jenen Dingen, durch die wir uns fertiger machen auch im Austausch, d. h. in der Mittheilung und in dem Entgegennehmen und Verstehen aller Gefühlsausdrücke. Die Gesellschaft lebt nicht blos von Gedanken: Empfindungen und Leidenschaften sind ihre eigentlichen und hauptsächlichsten Pulse, und deren Sprache zu kennen, zu reden und zu verstehen, lernen wir am vollkommensten, leichtesten und richtigsten durch das Mittel der Musik. Der geistreichste Mann kann zugleich der allerlangweiligste in der Gesellschaft seyn, die blos kenntnißreiche Dame wird eher zur unerträglichen Schwätzerin als zu irgend etwas Anderem, Besserem. Unsere Stellung, unsere Geltung in der Gesellschaft fordert diese Nachschule nicht minder als sie forderte, daß wir, nachdem die eigentliche Schule schon quittirt war, noch nicht aufhörten, unsere Kenntnisse und Geschicklichkeiten in allen andern Dingen zu fördern, zu erweitern. Singen und Spielen aber darf sie nicht allein ausfüllen. Bloße Leseübungen nämlich können nie zu richtigem, fertigem Denken und Wissen führen. Sie können unterhalten, amüsiren, die Langeweile tödten, nie aber einen eigentlichen, wesentlichen gesellschaftlichen Nutzen schaffen. Wir müssen sie anstellen, aber nur als Mittel zum Zweck. Daß wir uns musikalisch weiter ausbilden, ist Hauptsache. Hier ruht der wahre gesellschaftliche Vortheil, den wir uns von unserm Vereine und zwar für uns versprechen, nicht dort. Von dort werden wir nur hieher geleitet. Und das in Erwägung gezogen, erlauben Sie mir nun die Frage: wodurch kann dies Ausbilden geschehen? — Doch

wohl nur dadurch, daß wir mit unsern praktischen Uebungen auch Unterredungen über einzelne musikalische Gegenstände verbinden, durch die zugleich ein gründlicheres Wissen in Dingen der Musik gefördert wird, und Letzteres werden die Unterredungen offenbar nur dann bewirken können, wenn wir ihnen eine völlig systematische, methodische Form geben, d. h. wenn wir bei dem einzelnen, ersten darstellenden musikalischen Stoff, dem Tone für sich, anfangen und von da der Reihe nach alle die Dinge weiter betrachten, aus und mit denen die Musik ihre Werke aufbaut. Jedes deutliche Erkennen einer Sache fordert diesen Gang, und je deutlicher wir das Einzelne beschauen, um so klarer erscheint uns dann auch das Ganze. Unsere Unterredungen sollen uns das Regelwerk, die Grammatik der Gefühlssprache enthüllen, unser Singen und Spielen soll uns üben, unsere Zunge fertig machen im Gebrauch, im Reden derselben. Wir wollen uns vervollkommnen in der Tonsprache, wie wir uns auch nach der Schule noch zu vervollkommnen suchten in der Wortsprache. Es konnte dies nicht geschehen durch bloßes Vor- oder Bücherlesen; es wird auch dort nicht geschehen können durch bloßes Zusammensingen oder Zusammenspielen. Wir wollen eine Ausgleichung in unserer Fertigkeit im Gebrauche der beiden von der Natur uns verliehenen wesentlichsten Ausdrucksmittel zu bewirken bemüht seyn. Je mehr uns das gelingt, eine desto größere Herrschaft werden und müssen wir über Alles haben, was im Kopfe und in der Brust sich regt. Ich kann nicht genug empfehlen, den Schülern dort in der Schule wie den Zuhörern hier die Sing- und Spielübungen blos als das Mittel zum Zweck darzustellen. Musik ist die Hauptsache. Anders verliert der Unterricht in den Augen dieser an Werth, und damit geht auch seine eigentliche Wirkung verloren. Wir werden erfahren, warum dem Unterrichte die Bildung des Gehörs so höchst nothwendig ist, aber bloße Gehörsmenschen dürfen wir weder erziehen, noch dürfen Vereine genannter Art blos aus solchen bestehen, oder es nützen diese und jener unser Unterricht Nichts. Daß wir die Dilettanten meist nur nach ihrem sogenannten musikalischen Gehöre bemessen, macht, daß die Theilnahme an jenen Vereinen immer noch nicht allgemein genug und daher ihr Vortheil stets nur ein beschränkter, individueller ist. Bildend kann der Unterricht in Schule und Haus und können diese Vereine nur seyn, wenn die gesammte geistige Thä-

tigkeit dadurch angeregt und förmlich elementarisch entwickelt wird. Das geschieht nicht durch bloßes singen oder spielen oder singen und spielen lehren. Fassen wir unsere Frage aber vom rechten Standpunkte auf, so fühlen das auch schon Schüler und Zuhörer, wenn sie sich dessen auch noch nicht recht klar bewußt werden. Sie schauen nämlich Unterricht und Verein als etwas Anderes, Wichtigeres an, als sie sich vorher darunter gedacht haben, und indem die Meinung von dem bloßen, so wenig nothwendig erachteten Liedersingenlernen und lustigen, frohen Beisammenseyn schwindet, tritt von selbst die Forderung nach einem Ernsteren, Höheren, Geist und Seele Anregenden an deren Stelle. Ich habe eine musikalische Lehranstalt und mein Unterricht in derselben ist natürlich ein ganz anderer, kunstgemäßerer, als hier in's Auge zu fassen, aber ich habe gefunden, daß durch die Art und Weise, wie ich denselben ertheile, meine Schüler auch stets veranlaßt wurden, den bloßen Singunterricht, den sie in ihrer öffentlichen Schule erhielten, mit ganz anderen Augen zu betrachten, als sie vordem thun mochten. Nicht blos einmal ist mir vorgekommen, daß junge Mädchen und Knaben mir offen gestanden, daß, wenn sie nicht noch andern Musikunterricht bekommen hätten, ihnen jener in der Schule eigentlich gar nichts nützen würde, außer daß sie dadurch gelernt, auch in der Kirche mitzusingen, denn von den Volksliedern und übrigen Sachen, welche sie noch singen lernten, Gebrauch zu machen, würden sie in ihrem Leben wenig Gelegenheit haben; nunmehr übrigens lernten sie auch alles das weit leichter und mit weit mehr Interesse, weil sie doch nun auch verständen, was da eigentlich getrieben wird. Es ist dies keine Abschweifung von meinem Gegenstande. Daß dieser Gegenstand, unsere Frage, nicht überall in den Schulen und Vereinen vorangestellt und von deren richtiger Beantwortung aus alles Leben und Treiben dort durchdrungen wird, das ist ja gerade das Unglück und die Ursache, warum letzteres, Wesentliches über Unwesentlichem vergessend, so selten oder eigentlich nie wahrhaft fruchtbar sich gestaltet. Freilich tragen einen großen Theil der Schuld auch die obersten Schulbehörden und ersten Anlässe solcher Vereine. Singunterricht schreiben jene durch die Bank vor statt Musikunterricht: was natürlicher, als daß der untergebene, folgsame Lehrer nun weniger auch auf das eigentliche musikalische Bilden als speciell nur auf die Bild-

ung in der Gesangskunst seine Aufmerksamkeit richtet? „Man will ja nicht, daß ich den Schülern Musik lehre, sondern will nur, daß ich sie singen lehre," — habe ich schon oft in dieser Beziehung, aber ob auch mit Recht? äußern hören. Unzweifelhaft basirt die Vorschrift des Singunterrichts in den Schulen auf dem wohlbegründeten Glauben an die pädagogische Kraft der Musik überhaupt, und sagte man „Singunterricht" und nicht „Musikunterricht", so ging man wohl nur von der nicht minder richtigen Ansicht aus, daß, da aller allgemeiner Musikunterricht eine gewisse praktische oder so zu sagen organische Grundlage habe und haben müsse und in den Schulen wohl kein anderes Instrument als das der menschlichen Stimme dazu gewählt werden könne, dieses Instrument zudem auch sowohl um seiner Subjektivität, seines unmittelbaren Zusammenhangs mit der gesammten, hier zu cultivirenden innern und äußern Individualität als um seiner unbegränzten Popularität, auch unübertrefflichen Productivität willen wohl das passendste, ergiebigste, wirksamste für den ganzen und eigentlichen Zweck des Unterrichts sey, — daß somit, aus allen diesen Gründen, auch wohl ganz passend erscheine, geradezu gleich das Apellativum für das Collectivum zu setzen. Wir Musiklehrer sollten uns eigentlich noch bedanken für das große Vertrauen, das die Oberschulbehörden dadurch zu unsrer eignen pädagogischen Klugheit und Einsicht an den Tag legen. Man vertraut uns, daß wir auch ohne besondern Vorhalt schon wissen, daß von dem Singenlehren und Singenkönnen allein die veredelnde Wirkung, welche die musikalische Erziehung auf Charakter, Denk- und Sinnesart des Menschen zu äußern vermag, nicht ausgehen kann, daß dieselbe vielmehr und zwar wesentlich in Dingen ruht, die wohl der allgemeine Musikunterricht, aber nicht der specielle Singunterricht zu cultiviren die besondere Aufgabe hat, und daß wir somit von selbst über das bloße Singenlehren nicht den allgemeinen Musikunterricht, das allgemeine Musikalischbilden verabsäumen werden. Ob das Vertrauen ein gerechtes oder gar ein zu gewagtes? — Vielleicht freilich, daß die so guter Meinung vollen Schulobern wohl bedenken sollten, daß die wenigsten Musiklehrer zugleich tüchtige, durchgebildete, einsichtsvolle Pädagogen sind. Daß ich zum Ankläger meines eigenen Standes werden muß! aber wahr ist und bleibt, — die wenigsten von uns haben kaum eine Ahnung

von der so wunderbar mächtigen erzieherischen Kraft, die in unserm eigenen Lehrgegenstande schlummert, was und wie sollten sie pädagogisch oder didaktisch durchbildet genug erachtet werden dürfen, dieselbe auch ohne besondere Weisung zu wecken, auszubilden und in Wirksamkeit zu bringen! Tausend- und abertausendmal haben sie erfahren, welche Wunder oft ein einfach Lied, eine Melodie, ein harmonisch Klingen hervorbringt; daß, wo keine Macht der Erde hinreicht, diese noch die seltsamsten, großartigsten Erscheinungen zu Tage fördern; daß nicht blos Einzelne, sondern ganze Völker, Massen, Nationen dadurch bewegt, geleitet werden können, so daß nicht allein das Gefühl, sondern selbst Aller Wille und Verstand davon gefesselt erscheinen; aber w o h e r dies Alles, wo sie ruht, diese Allmacht? — daß sie ihren Sitz hat in dem Rhythmus und in den mannigfachen Arten der musikalischen Bewegung, in dem Tone und seinen mannigfachen melodisch und harmonisch geregelten Combinationen, in dem Klange und seinen vielfachen Lebensformen, und daß wir somit, wenn wir den Antheil haben wollen an der Volkscultur, Volkserziehung, der uns kraft unsers Lehrgegenstandes zukommt, vor Allem auf diese Dinge, auf die Ausbildung unserer Schüler in diesen Dingen ein Gewicht legen, Bedacht nehmen müssen bei unserem Unterrichte, das und was Alles damit in Verbindung steht, ward und wird dessen ungeachtet von ihnen nur selten erwogen. Welche Gefahr denn anderseits auch, wenn in den Schulplanen vorgeschrieben würde „Musikunterricht" statt „Singunterricht"?! Wie und wo wäre zu fürchten, daß ein Lehrer demselben eine andere praktische oder so zu sagen organische Grundlage geben würde?! — Wir haben kein Instrument, das sich auch nur annähernd so gut zum Schulmusikunterricht eignete als die menschliche Singstimme. Keinem Lehrer würde einfallen, ja einfallen können, nun, wo er blos zum Musikunterrichte überhaupt verpflichtet worden, denselben ohne all' und jede solche Grundlage zu ertheilen oder ihn etwa auf Clavier- oder gar Violinspiel zu basiren. Der Gesang wird und muß ihm immer als das einzige passende Mittel dazu erscheinen, seiner praktischen Seite nach würde und müßte der Unterricht Singunterricht bleiben nach wie vor, und zu fürchten, daß ein weniger fruchtbares Organ gewählt werden möchte, wäre somit entfernt nicht, aber dem Unglücke, daß die Aepfel abfallen vom Baume, noch ehe sie auch

nur halb reif sind, unter welchem bis heute der Schulmusikunterricht meist leidet, würde auf eine wohl ziemlich durchweg sichere Weise vorgebeugt werden, denn unter Musiklehren begreifen wir Lehrer von selbst etwas ganz Anders als unter speciell Singenlehren. Man schaue nur in die Bücher, welche diese Titel führen. Die genannten Vereine entstehen meist zufällig, dadurch daß drei, vier, fünf gute Freunde mit verschiedenen Stimmen oder Instrumenten öfter zusammentreffen und nun am Musikmachen sich ergötzen, singend sich die Zeit vertreiben. Zu wirklichen Corporationen werden sie gemeiniglich erst später, nach und nach, wenn die Freude an dem frohen Beisammenseyn dem engern Kreise noch weitere Theilnehmer zugeführt oder wenn das eigene innere Bedürfniß solche ausdrücklich herbeizuziehen genöthigt hat. Nun erst erhält das Kind auch einen Namen, der gewöhnlich je nach seiner Spielliebhaberei geschaffen wird. Von einer eigentlichen Leitung ist noch keine Rede; alles Einzelne ordnet sich nach gemeinschaftlichem Willen. Erst wenn das Kind größer geworden und eine Art von Beruf in sich verspürt, meint man ihm auch einen Hofmeister in der Form von Vorstand, Director oder wie sonst geben zu müssen. Der hat dann beim besten Willen immer einen schweren Stand. Demokratischer Natur von Haus aus sträubt sich der Verein gegen jedwedes Gebahren, durch das sein innerstes Lebensprincip, wenn auch nur anscheinend, verletzt werden könnte. „Wir sind Liederkränze, Singkränze, Sängerbünde, Quartette, Liedertafeln, Harmonien, Hornmusikvereine, singen, spielen, Nichts als singen, spielen, Nichts als Musikmachen wollen wir, und Sie haben blos unsere Uebungen durch den Taktirstab zu leiten, die neuanzuschaffenden Musikalien vorzuschlagen, und jene, die angeschafft worden, sorglich zu überwachen. Wir sind weder ein Conservatorium noch überhaupt eine Musikschule. Nur für uns, zu unserm Vergnügen kommen wir zusammen und machen Musik so weit und so gut als wir können, was wir nicht können, lassen wir" &c. &c. Nun ja; aber ich meine doch, ein verständig Wort findet immer einen guten Ort. Stellen wir den Leuten nur die Sache recht vor, und ich möchte wetten, daß wir hundert Mal für ein Mal willig Gehör finden und fortan nicht mehr blos gesungen und gespielt, sondern wirklich Musik getrieben wird auch in den Vereinen. Jenes Vorstellen und dieses Treiben wird dann

stets mit unserer Frage anfangen müssen und von der angedeuteten Art und Weise der Beantwortung derselben macht sich hiernach auch der Schluß auf die einzelnen Gegenstände, die zur Verhandlung kommen müssen, gewissermaßen von selbst. Wir mögen singen oder spielen wie oder wo, immer machen wir Musik, wollen wir musikalisch gestalten. Alles Singen und Spielen kann also nur Mittel, nicht Zweck seyn: der Zweck ist die Musik. Demnach kann sich musikalisch bilden" auch nicht etwa blos so viel heißen, als: sich im Spiele, in der Behandlung dieses oder jenes Instruments oder im Gesange, in der Fertigkeit zu singen, zu vervollkommnen, sondern es muß so viel heißen, als sich im Reden und Verstehen der musikalischen Sprache und ihrer verschiedenen Weisen überhaupt fertiger, gewandter zu machen, zu vervollkommnen. Gesang und die verschiedenen Arten des Instrumentenspiels sind gewissermaßen nur die verschiedenen Dialekte, Zungen dieser Sprache. Auch sie müssen wir zum mindesten kennen, wenn wir letztere recht kennen, immer recht verstehen wollen. Wir Alle reden deutsch, der Eine in dieser, der Andere in jener Mundart; eine Mundart ist es vorzüglich, welcher sich Jeder zum Ausdruck seiner Gedanken bedient; aber er kann nicht sagen, daß er wirklich deutsch versteht, der deutschen Sprache mächtig, sprachlich gebildet ist, wenn er nicht alle Mundarten wenigstens kennt und versteht. Die Sprache ist ihm dann noch lange nicht, was sie seyn soll, das Mittel zum ungehinderten Austausch, zum eben so vollständigen Entgegennehmen als Mittheilen der Gedanken. Die Gefühls- und Willenssprache der Musik redet der Eine durch Gesang, der Andere durch andere Organe: kenne und verstehe ich nicht alle diese, alle Mundarten, so kann ich noch lange nicht sagen, daß ich überhaupt der Sprache mächtig bin. Ich mag sie wohl auf meine Weise reden können, aber in einer andern bleibt sie mir fremd. Sie ist mir noch nicht Mittel zum völligen Austausch innerer Regungen. Abermals welch' reicher Stoff zur Entwickelung unsers Gegenstandes, Entfaltung desselben von allen Seiten, um Schüler und Zuhörer dafür einzunehmen! — Man kann auch schon in Beziehung auf das eben in Anwendung kommende organische Mittel etwas Charakterisirendes zufügen und damit dann den nicht zu verabsäumenden praktischen Sing- oder Spielunterricht vortrefflich einleiten. Fahren wir dann fort: wenn wir aber eine Sprache reden und verstehen lernen wollen,

so haben wir dies vor allen Dingen damit anzufangen, daß wir uns mit ihrem darstellenden Stoff vertraut machen. Dieser sind in der Wortsprache die mannigfachen Sprachlaute und ihre mannigfachen Combinationen zu begriffsvollen Wörtern. Denen entsprechen in unserer Sprache die einzelnen Töne und ihre Zusammenstellungen in ausdrucksfähigen Intervallen. Darnach müssen wir kennen lernen die Schriftzeichen jener Laute und ihrer Wortcombinationen: das sind unsere Noten und was Alles dazu gehört. Nun aber kommt es auch darauf an, daß wir verstehen lernen, was die Laute und Wörter bedeuten, was dadurch ausgedrückt, bezeichnet wird: in unsrer Sprache erfahren wir dies durch die Lehre von den Tonarten, Tongeschlechten und Tonleitern. Ein Anderes übrigens können die Laute und Wörter bedeuten, wenn ich sie so, kurz oder lang, oder so ausspreche: dies nähere Verständniß unsrer Sprache enthüllt uns die Taktlehre. Auch in welcher Zusammenstellung, wie geordnet in Perioden und Sätzen, wie construirt die Wörter, hat großen und wesentlichen Einfluß auf ihre sinnige Bedeutung: die Lehre von Melodie und Harmonie enthüllt uns alle diese Geheimnisse in Beziehung auf unsere Sprache. Nicht genug, auch die Form des Rede- oder Schriftsatzes, ob Poesie oder Prosa, ob Brief, Betrachtung, Erzählung, Ode, Lied oder was sonst, hat wesentlichen Antheil an diesem Sinne, diesem Verständniß: so gehört zur Kenntniß unsrer Sprache nothwendig auch die Kenntniß ihrer mannigfachen Redeformen. Daß ich den Sinn aber recht auffasse, nirgend Etwas mißverstehe, mißkenne, mißdeute, macht nothwendig, daß Alles recht gesprochen, recht gelesen wird: wir erfahren und lernen dies durch die Lehre von der Kunst des Vortrags. Jetzt kennen und verstehen wir die Sprache, aber damit dies auch der Fall, mag Ober- oder Niederdeutscher, Sachse oder Preuße, Schwabe oder Franke oder wer sonst aus unseren Stämmen zu uns reden, bleibt endlich noch übrig, uns auch mit den verschiedenen Mundarten, Dialekten, Jargons der Sprache vertraut zu machen: dem entspricht bei uns die Lehre von den verschiedenen musikalischen Organen. D a s also unsere Gegenstände, d a s zusammen, was M u s i k ausmacht. Nicht in dem Singen- und Spielenkönnen liegt der Begriff dieser, sondern in dem Kennen und Wissen aller jener Dinge. M a c h t E u c h d a r i n f e r t i g, macht sie Euch zu eigen wie das Wörterbuch, die Gram-

matik, die Rhetorik und Poetik Eurer Sprache, und Ihr seyd musikalisch. Daneben dann lernet singen, irgend ein Instrument gebrauchen, spielen, so fertig als nur immer möglich, und Ihr seyd nicht blos musikalisch, versteht nicht blos die musikalische Sprache, sondern könnt sie auch selbst reden, könnt selbst mitreden. Das Eine ist ohne das Andere unmöglich, Dieses ohne Jenes ein Plappern mit fremden Zungen, Jenes ohne Dieses ein todtes Wissen, ein Schatz ohne Leben, ein Capital ohne Zinsen, Keines ohne das Andere Musik, Keines ohne das Andere nützlich, nutzbar, weder für uns noch für Andere. Aber Alles auch will und muß gelernt werden von dem Grundsatze, dem Begriffe der Sprache aus, nicht blos in der Richtung, wie die Sing- oder Spiellehre für sich das Eine oder Andere auch nebenbei abhandelt, sondern im steten Hinblicke auf die Bestimmung, die Bedeutung der Musik überhaupt. Anders erzielt der Unterricht wieder nicht, was er erzielen soll; bewirkt nur ein Abrichten, Fertigmachen, kein Bilden, Veredeln, Entwickeln des Wollens, Denkens, Empfindens und bei dem Einzelnen wie bei dem Ganzen, denn bei dem Individuum hat die rechte Volkserziehung, Volksbildung anzufangen, wie bei der Familie die Ordnung des Staats.

Zweites Capitel.

Die Lehre von den Tönen.

Als eine Sprache und zwar die Sprache der Seele lernten wir unsere Musik kennen. Jede Sprache hat bestimmte, ihr eigenthümlich zugehörige Mittel, wodurch sie ihre Darstellungen ermöglicht, verwirklicht. Keine Sprache ohne sogenannte charakteristisch unterscheidbare, sinnlich wahrnehmbare Zeichen. Es können mehrere Sprachen in der Beziehung verwandt, ja sogar sehr nah verwandt mit einander seyn, aber ganz gleich sind sie sich gewiß nicht, niemals. Anders wären es nicht mehrere Sprachen. Das unterscheidende Merkmal dieser ruht niemals auf blos einer Seite, es ist immer ein subjektives und objektives zugleich. Ihr (oder

Sie) werdet im Augenblicke nicht recht verstehen, was ich damit meine. Hört nur zu und es soll und wird Euch Alles alsbald klar werden. Die Sache ist zudem von großem Interesse. Wenn ich Jemandem winke: zu welchem Zwecke thue ich das? daß er zu mir kommen soll. Er kommt in der That auch oder antwortet mir vielleicht ebenfalls durch Zeichen mit der Hand oder mit dem Kopfe, daß er nicht kommen kann. Jedenfalls hat er mich verstanden und doch haben wir kein Wort mit einander geredet: Worte allerdings nicht, geredet aber haben wir gleichwohl mit einander, durch Zeichen, durch Gebehrden. Es giebt eine Gebehrdensprache und deren darstellendes Mittel ist das sichtbare Zeichen, das mimische Zeichen. Hätte ich das Winken oder vielmehr das, was ich durch das Winken ausdrückte, den Befehl, Wunsch, die Bitte des Zumirkommens auch noch anders zu verstehen geben können? unter Umständen allerdings; gestatteten Zeit, Ort und Gelegenheit, laut zu reden, so hätte ich jenem Jemand auch sagen können, daß er zu mir kommen solle oder möge, und er mir eben so sein Nein oder Ja darauf zu erkennen geben können. Es gibt eine Wort- oder vielmehr Begriffssprache und deren darstellendes Mittel sind die bekannten Sprach- oder Buchstabenlaute, hörbare Zeichen, die sich je nach dem, was dadurch ausgedrückt werden soll, zu Sylben, Wörtern, ganzen sinnvollen Sätzen aneinanderreihen. Durch beiderlei Sprachen drückten wir hier in unserm Beispiele Ein- und Dasselbe aus, aber auf ganz verschiedene Weise: warum? weil es nicht anders möglich war, da jede von beiden Sprachen ihren ganz eigenthümlichen darstellenden Stoff hat. Das ist die subjektive Verschiedenheit, die unter den beiden Sprachen herrscht. Es können auch beide Sprachen zugleich angewendet werden und in der Regel gesellt sich zu dem bezeichnenden Worte sofort auch die versinnlichende Gebehrde, aber das hebt den Unterschied nicht auf. Uebrigens behauptete ich, daß dieser Unterschied auch stets in objektiver Beziehung obwalte, und kann darunter nur gemeint seyn in Beziehung auf den auszudrückenden, darzustellenden Gegenstand, so scheint es, habe ich mir einen Widerspruch zu Schulden kommen lassen, wenn ich eben vorhin wieder sagte, daß in unserm Beispiele Wort und Gebehrde Ein- und Dasselbe zu erkennen gegeben hätten. Ueberlegen wir die Sache genau; rufe ich meinen Vater, meinen Vorgesetzten, kurz Jeman-

den, dem ich Ehrerbietung schulde und den zu mir zu rufen ich eigentlich gar nicht das Recht habe, so wird der durch Worte ausgedrückte Ruf nothwendigerweise zur Bitte werden müssen; rufe ich dem Freunde, Bekannten, so wird er zum Wunsche; rufe ich meinem Diener, so wird er zum Befehle, — und vermag auch die winkende Gebehrde des Rufes sich in so vielerlei Formen und Gestalten zu bewegen? — nein, wenigstens nicht mit dieser Bestimmtheit; ihr Ausdruck ist immer nur allgemeiner Natur, kann klar seyn, aber nicht deutlich. Sie versinnlicht blos die Gegenstände, faßt sie dabei blos in ihrer Allgemeinheit, ihrer allgemeinen Bedeutung auf. Die Wortsprache dagegen bezeichnet Alles, was sie ausdrückt, genau, erfaßt es in seiner Specialität, und so nah' verwandt sie demnach in objektiver Beziehung mit der Gebehrdensprache zu seyn vermag, immer bleibt nichtsdestoweniger auch in dieser Hinsicht noch ein bedeutender Unterschied zwischen beiden. — Wenden wir das Alles auf unseren eigentlichen Gegenstand, die Gefühlssprache, die Musik an. Der Mensch besitzt nur drei Mittel, sich verständlich zu machen; das Zeichen (Gebehrde), das Wort und den Ton. So giebt es im Grunde auch nur drei Sprachen der Menschheit: die Gebehrden-, die Wort- und die Tonsprache. Letztere beide sollte man eigentlich als Begriffs- und Gefühlssprache von einander unterscheiden; es würde ihre Wesenheit genauer dadurch bezeichnet; aber als was sollte diesen beiden gegenüber dann die Gebehrdensprache gelten? als Affectensprache etwa? Die Tonsprache beschäftigt sich eben so sehr mit dem Ausdrucke der Affecte, als die Gebehrdensprache mit dem Ausdrucke der Begriffe, und muß für uns hier zumal ein Streiten darüber durchaus unwesentlich erscheinen, so ist besser, wir bleiben bei den ersten drei Bezeichnungsweisen stehen. Sind dieselben doch unmittelbar auch der eigenthümlichen Beschaffenheit des unterschiedlichen Darstellungsstoffs der drei menschlichen Grundsprachen entlehnt worden, und ist es nur dieser, der uns hier näher angeht. Das darstellende Mittel der Tonsprache, die anders wieder insbesondere Musik genannt wird, ist ausschließlich der Ton. Merkwürdig, daß dieselbe Verschiedenheit, welche in subjektiver Beziehung zwischen der Gebehrden- und der Wortsprache, und dieselbe Verwandtschaft, welche in objektiver Beziehung zwischen diesen beiden Sprachweisen herrscht, umgekehrt in objektiver und subjektiver Hinsicht

wieder zwischen der Wort- und der Tonsprache stattfindet. Objektiv liegen beide stets sehr weit auseinander, subjektiv dagegen nähern sie sich immer, so daß sie zuletzt sogar in Eins verschwimmen. Die Wortsprache an sich hat es stets nur mit dem Ausdrucke der Thätigkeiten des Denkvermögens zu thun, die Tonsprache an sich lediglich mit dem Ausdrucke der Regungen des Gefühls- und Begehrungsvermögens. Es kann, was man auch schon hat dagegen vorbringen wollen, durch die letztere wohl zugleich das erstere beschäftigt werden, aber nie unmittelbar, sondern stets nur mittelbar, auf dem Wege des Einflusses, den das rege gemachte Gefühls- und Begehrungsvermögen immer auch auf das Denkvermögen äußert. Wir empfinden lebhafter, schneller als wir denken, und so wird durch Jenes immer Dieses in Bewegung gesetzt. Die Tonsprache an sich ist reine Gefühlssprache, d. h. ihr Ausdruck hat stets nur Gefühle, Affecte, Leidenschaften und was damit in Verbindung steht zum Gegenstande, die Wortsprache an sich dagegen reine Begriffssprache, d. h. ihr Ausdruck hat immer nur Gedanken und was damit in Verbindung steht zum Gegenstande. Hiernächst aber kann ich wohl in der Tonsprache reden, ohne mich zugleich der Wortsprache zu bedienen, doch kann ich mich in der letztern nicht ausdrücken, ohne zugleich die erstere zu Hülfe zu nehmen. Wo und wie ich rede, geschieht dies zugleich in Tönen; ich kann dies ohne Worte, aber ich kann es nicht in Worten ohne Töne. Wo kann ich es ohne Worte? — in der Musik; wo kann ich es nicht ohne Töne? — in aller eigentlichen Wortsprache. Sollte übrigens gar kein weiterer Unterschied in solch' subjektiver Beziehung zwischen den beiden Sprachen obwalten? — o wohl! und zwar ein sehr großer, wesentlicher. Wo und wann ich in Tönen ohne Worte rede, in der Musik, sind jene ganz andere, reinere, klangvollere, massigere, als sie sind und seyn können, wo sie sich in der gewöhnlichen Wortsprache mit diesen verbinden. Hier sind sie nur Laute, dort wirkliche Töne. Es scheint ordentlich, als ob, was dort dem Ausdrucke durch das mangelnde bezeichnende Wort entzogen worden ist, hat hier ersetzt werden sollen durch desto klarere Gestaltung des Gefühlsgegenstandes, denn wo und wie der Ton an Klang, an Masse zunimmt, wirklich musikalisch sich gestaltet, da tritt auch im Ausdrucke mehr und mehr der Gegenstand der eigentlichen Tonsprache hervor. Daher die wunderbare, so Vielen schon ganz

unbegreiflich erschienene Macht, welche der Gesang zu entfalten vermag. Besteht dieser nämlich ursprünglich auch in nichts Anderem als in einer Verbindung der gewöhnlichen Wortsprache mit der Tonsprache, so tritt doch diese dabei zugleich in jener Gestaltung hervor, wo sie an und für sich schon eines vollkommenen Ausdrucks fähig ist, wobei sie also nicht mehr blos dienend sich jener zugesellt, und wird der Kraft, der Ausdrucksfähigkeit der Wortsprache Nichts dadurch genommen, so vereinen sich hier zwei jener elementarischen Ausdrucksmitel im ganzen Umfange ihrer Productivität und es muß diese stets als eine weit mächtigere, die Production selbst als eine weit wirksamere, großartigere erscheinen, als wo blos eines jener Mittel in Anwendung gebracht wird, um so mächtiger, wirksamer, großartiger, wenn, wie im dramatischen Gesange, vielleicht auch noch das dritte menschliche Ausdruckselement, die Gebehrde, dazu in Bewegung gesetzt wird. Nicht blos an eines der drei geistigen Vermögen des Menschen richtet sich dann der Ausdruck und hiernach nur mittelbar durch dieses auch auf die übrigen, sondern unmittelbar auf alle drei zugleich; das gesammte Ich des Menschen wird gleichzeitig und gleichkräftig dadurch in Aufregung und Thätigkeit versetzt, wie die Wirkung vom ganzen Ich desselben ausgeht: wäre es möglich, daß diese sich anders, sich nicht weit großartiger, mächtiger gestaltete, als wo sie blos von einen Theile ausgeht und somit auch vorzugsweise nur auf einem Theil gerichtet seyn kann? — Kurz, der Ton, der als das ausschließliche Darstellungsmittel der Tonsprache gelten darf und als solches an und für sich schon eines bestimmten Ausdrucks fähig seyn muß, ist ein ganz anderer, als jener, dessen sich die Wortsprache zugleich bedient und nothwendig zu bedienen hat, um ihre Ausdrücke für die äußere sinnliche Welt vernehmbar machen oder verwirklichen zu können.

1. Der einzelne Ton.

Worin besteht denn der Unterschied zwischen Beiden? — Ihr schweigt: nun singe einmal, einerlei welchen oder was für einen Ton, singe nur, und dann sprich einmal; oder warten Sie, ich will einen Ton auf diesem Instrumente angeben; von dem wissen Sie schon zum voraus, daß er ein musikalischer, ein Ton unserer Tonsprache ist, und nun sagen Sie, welchen Unterschied Sie zwi-

schen diesem Tone und jenem bemerken, mit dem ich dies Alles zu Ihnen rede. Er ist heller, klangvoller, sagen Sie; anhaltender, sagt da Einer von Euch auch. Das ist falsch. Allerdings habe ich den Ton in längerer Dauer angegeben, damit Ihr seine Eigenschaften recht deutlich wahrnehmen möchtet, aber der Ton der eigentlichen Tonsprache kann nichtsdestoweniger sogar von noch weit kürzerer Dauer als der der Wortsprache seyn und gleichwohl bleibt er wesentlich verschieden von diesem. Hört nur! (ich gebe einen musikalischen Ton ganz kurz an und spreche hiernach ein paar Worte sehr gedehnt.) Welcher Unterschied zwischen beiden? — Jener hat mehr Klang, mehr Klangmasse als dieser. Sonst kein Unterschied? — Er ist auch wahrnehmbarer, sein Klang schlägt kräftiger an unser Ohr an. Das ist schon etwas mehr. Woher aber wohl, was meint Ihr, mag das rühren? — Das könnt Ihr mir nicht gleich sagen. Denkt einmal darüber nach. Ohne Zweifel habt Ihr selbst schon die Beobachtung gemacht, daß der Ton eines Instrumentes weithin gehört wird, während man von dem lautesten Gespräche, das in seiner nächsten Nähe geführt wird und hier ihn bei Weitem zu übertönen scheint, in jener Entfernung Nichts mehr wahrnimmt. Ohne Zweifel waret Ihr schon bei öffentlichen Tanzfesten und da ward gejubelt und gesprungen, getobt und gezecht, gleichwohl konntet Ihr auch den leisesten Ton der Violinen, Flöten, Clarinetten noch vernehmen, oder wenn an einem andern Orte die Lust von nur drei, vier Personen in Gesang ausbrach, so hörtet Ihr von allem Lärm um Euch kaum noch das Mindeste. Woher diese Erscheinung? — Es ward schon gesagt: der musikalische Ton schlägt kräftiger an das Ohr an. Wir wollen uns noch mehr davon überzeugen. (Ich lasse allerhand Töne, bald schwächere, bald stärkere, bald höhere, bald tiefere angeben und dieselben von den Schülern im Vergleich mit blos gesprochenen Lauten, die ebenfalls bald schwach, bald stark, bald höher, bald tiefer seyn müssen, prüfen). Aber woher wieder diese Erscheinung? — Ich will es Euch sagen. Wort- und Tonsprache versinnlichen Alles, was sie ausdrücken wollen, durch hörbare Zeichen; nicht Alles aber, was wir hören, sind wirkliche Töne. Es ist ein Unterschied zwischen bloßen Lauten, Klängen und Tönen, wenn wir auch im gewöhnlichen Leben uns nicht darnach ausdrücken. Hier werden im allgemeinen Sprachgebrauche die

drei Dinge oft mit einander verwechselt. Ich deutete das oben schon an. Daß Etwas einen Laut oder Ton von sich giebt, den wir hören können, ist die Wirkung einer Bewegung, die sich durch die Luft fortpflanzt und so an unser Ohr anschlägt. Sie können sich davon auf allerhand Weise überzeugen. Die Saite für sich, in Ruhe, klingt nicht, erst wenn sie in Bewegung gesetzt wird, entsteht ein Klang. Die Bewegung nun aber, welche eine hörbare Wirkung hervorbringen soll, muß immer auch eine schwingende und zwar nachhaltig schwingende seyn. Nehmen Sie z. B. eine Holzfläche, eine Schindel: Sie mögen sie noch so schnell auf und nieder oder zur Seite bewegen, es entsteht Nichts, was Sie hören könnten, aber knüpfen Sie eine Schnur daran und schwingen sie nun mittelst dieser um den Kopf, so daß sie sich in der Luft zugleich auch um sich selbst bewegt, also wirkliche Schwingungen in der Luft entstehen, die sich durch diese fortpflanzen, und es entsteht sofort auch eine deutlich hörbare Wirkung, ein Gesumm, Gebrumm oder dergleichen. Alles was wir hören, ist also eine Wirkung von Luftschwingungen, erzeugt durch andere in der Luft schwingende feste Körper. Sind die Schwingungen unregelmäßige, gemischte, langsamere und schnellere durcheinander, so entsteht nur ein Geräusch, ein Schall, ein Laut; sind es aber regelmäßige, sich alle gleiche, so entsteht ein Klang, und es ist dieser um so reiner, heller, durchdringender, wohlthuender, je regelmäßiger, reiner und gleichartiger jene ihn erzeugende Schwingungen sind. Daher geben feste Körper mehr Klang als weiche, weniger feste, Metall mehr als Holz, weil jene mehr geeignet sind, solche regelmäßige, gleichartige Schwingungen in der Luft zu erzeugen. Begreift Ihr nun, warum der klangvollere Ton kräftiger an unser Ohr anschlägt, ein wirksamerer, immer kräftigerer ist als der weniger klangvolle? Gewiß, denn es kann Euch nicht unbekannt seyn, wie jede Regelmäßigkeit und Gleichartigkeit in irgend einer Thätigkeit immer auch eine größere Wirkung zur Folge hat. Zwei Menschen, die gleichmäßig, mit gleichzeitiger Kraftanwendung an einem Seile ziehen, heben ein viel schwereres Gewicht auf als zehn Menschen, von denen der eine jetzt, der andere nachher Kraft ausbietet. Zwei Pferde, die gleichmäßig, gleichzeitig ziehen, bewegen eine weit größere Last fort als vier und acht, von denen das eine jetzt, das andere nachher, das dritte so, das

vierte wieder anders arbeitet. Das habt Ihr schon genug in Eurem eigenen Leben erfahren. Bleiben wir aber bei dem sich daraus ergebenden Unterschiede zwischen Lauten, Klängen und Tönen stehen. Töne (ich will das Wort noch einmal in seinem gewöhnlichen Sinne gebrauchen), durch ungleichmäßige, ungeregelte, gemischte Schwingungen hervorgebracht, sind bloße Laute. So die Töne, mit denen wir sprechen, deren sich die Wortsprache als Ausdrucksmittel bedient. Sie sind bloße Laute. Ganz richtig reden daher auch unsere Grammatiken, Fibeln ꝛc. ꝛc. nicht von Sprachtönen, sondern blos von Sprachlauten, Buchstabenlauten, Wortlauten. Töne, durch gleichmäßige, nach Maaß und Zahl genau geregelte Schwingungen hervorgebracht, sind Klänge. So die Töne, mit denen wir Musik machen, deren sich die Tonsprache als Ausdrucksmittel bedient. Sie sind keine bloße Laute mehr, sondern wirkliche Klänge. Alles Geregelte, alle Ordnung, Uebereinstimmung, Harmonie macht auf den Menschen, sein ganzes Gefühls- und Vorstellungsvermögen einen weit tiefern, kräftigern und wohlthuendern Eindruck als das Gegentheil, ein Ungeregeltes, Unordnung, Verworrenheit, Disharmonie. So wirken denn auch Klänge kräftiger auf uns ein als bloße Laute. Sie sind ausdrucksvoller und erscheinen dem Ohre zugleich angenehmer. Sie haben einen weit größeren Reiz für dasselbe als bloße Laute. Hört nur Menschen reden mit einer — wie man sagt — klangvolleren Stimme, und wieder Andere mit einer dumpfen, schnarrenden oder heiseren Stimme: es können diese ein viel klügeres, weiseres Wort führen als jene, gleichwohl zieht es Euch zu jenen hin. Ihr denkt nicht blos bei ihrer Unterhaltung, sondern empfindet auch. Nichtsdestoweniger können wir bei dem bloßen Sprachtone nur im uneigentlichen Sinne von Klang reden; einen wirklichen Klang bringt die Menschenstimme erst im Gesange hervor. Wie geht das zu? Wir singen doch mit denselben Organen, mit denen wir reden. Das ist wahr, aber sprecht einmal und nun singt einmal: deutlich fühlt Ihr selbst, wie die Stimmorgane hier eine ganz andere Haltung annehmen, ganz andere Bewegungen machen, wie selbst der Athem auf eine ganz andere Weise aus der Brust hervorzuquellen scheint. Um dieser Verschiedenheit der Haltung und Bewegung willen fällt es Euch sogar auch schwer, augenblicklich von dem Sprachton in den Gesangston überzugehen,

oder besser mich ausgedrückt: den bloßen Stimmlaut in einen Stimmklang umzuwandeln. Bei jenem sind die Stimmorgane schlaff und die Bewegungen, in welche sie durch die aus den Lungen hervortretende Luft versetzt werden, sind ungeregelt, nicht gleichmäßig, ebenfalls schlaff, was wieder eben solche Bewegungen in dem durch den Mund abfließenden Luftstrome erzeugt; bei diesem dagegen spannen sie sich an, indem sie sich ausdehnen, wie eine Clavier- oder Violinsaite, und ihre Bewegungen werden zu regelmäßigen, gleichförmigen Schwingungen, die gleiche Schwingungen in dem bemerkten Luftstrome erzeugen. Je mehr, in einem um so höheren Grade dies der Fall ist, desto klangvoller der Ton. Singen Sie, singe Du, ein Dritter, Vierter einen Ton; geben Sie einen Ton auf Ihrer Violine, Sie auf der Clarinette, Sie auf der Flöte 2c. 2c. an, welcher hat den meisten Klang? — Wiederholen wir die Uebung und geben genau auf die Wirkung Acht, welche die Töne auf unser Ohr machen: wo, bei welchem Tone der meiste Klang? — Den größten Unterschied bemerkt Ihr bei den gesungenen Tönen, und Ihr fragt, woher dies? — Ihr sollt auch dies erfahren, erlaubt mir nur vorher eine andere Frage. Ihr habt jetzt verschiedene wirklich musikalische Klänge vernommen: waren sie sich alle gleich? — Nein! nennt die Unterschiede, die Ihr zwischen ihnen bemerktet. (Wir werden hier die Töne noch oft wiederholen lassen müssen, und es kommen gar verschiedentliche Urtheile zu Tage. Sie zeugen von dem Grade der musikalischen Beobachtungsgabe, der größern oder geringern Schärfe des musikalischen Auffassungsvermögens der Schüler. Eben deshalb aber dürfen wir uns keine Mühe verdrießen lassen. Es gilt hier, das Gefühlsvermögen in seinem Innersten aufzuregen. Man sagt zwar, daß das bloße Gehörsübungen seyen. Allerdings sind sie nichts Anderes, aber gerade dadurch, daß wir das Gehör üben und schärfen, schärfen, stärken und verfeinern wir unmittelbar auch das Empfindungsvermögen. Wir Menschen haben ein äußeres und ein inneres Ohr. Beide stehen in unauflöslichem Zusammenhange mit einander und ist jenes nichts Anderes als das sinnliche Auffassungsvermögen der Tonerscheinungen, so ist dieses nichts Anderes als jene Seelenkraft, in der alle eigentlichen Gefühle und Vorstellungen ihren Sitz haben. Ein mit ausgebildetem Gehöre begabter Mensch ist immer auch ein Mensch mit zartem Empfin-

bungs-, feinem, lebhaftem Vorstellungs- und scharfem Urtheilsvermögen. Gerade mit diesen Uebungen fängt daher auch das eigentliche pädagogische Werk des ganzen Unterrichts an). Der eine will Euch heller, reiner, schärfer, weicher, wohlthuender, spitzer, einschneidender, weniger angenehm oder wie sonst noch als der andere dünken. Gut! — Seht, alle regelmäßigen Schwingungen, geschehen sie mit einer solchen Geschwindigkeit, daß dadurch ein Ton bewirkt werden kann, erzeugen auch einen Klang; aber wie der Klang weiter beschaffen ist, ob hell, klar, rein, dumpf, weich, scharf oder wie noch, das hängt wieder von andern Ursachen ab, die meist in der Beschaffenheit desjenigen Gegenstandes ihren Grund oder Sitz haben, von welchem die Schwingungen ursprünglich ausgingen, d. h. durch dessen Schwingungen sie zunächst in der Luft erzeugt wurden. Da sind z. B. die Blase-Instrumente: bei diesen entstehen die tönenden Luftwellen durch einen Luftstoß, mittelst welches wir die in den Instrumenten befindliche Luft in Schwingung versetzen; hier wirkt Nichts als Luft durch Luft; ihr Klang muß daher stets der reinste, vollste und unserm Ohre wohlthuendste seyn, wenn nämlich jener Stoß auf die rechte Weise geschieht und nicht dadurch schon Etwas mit in die Schwingungen gemischt wird, was den Klang wieder verdirbt; bei den Saiteninstrumenten dagegen kann der tonerregende Körper einen Fehler haben, der die tongebenden Schwingungen ungeachtet aller Regelmäßigkeit doch nicht ganz frei von sonstigen Beimischungen läßt, und die nun auch den Klang wieder bald so bald anders erscheinen lassen; beim Gesange können solche Fehler in Verschleimungen oder einer zu großen Trockenheit der Stimmorgane bestehen. Des einen Menschen Stimme klingt schöner, voller, kräftiger, weicher, reiner als die eines andern: das hat nicht in der eigentlichen Ursache des Klanges, sondern in der nun entweder perpetuellen oder auch blos momentanen Beschaffenheit der Organe, durch welche die klanggebenden Schwingungen bewirkt werden, seinen Grund, und diese Regel trifft zu für alle dergleichen Klangeigenschaften. Wir sagen, das eine Instrument, z. B. das eine Clavier, hat einen schöneren, volleren, runderen, helleren Ton als das andere gleicher Art, das andere Clavier. Nebenbei sey bemerkt, daß wir uns eigentlich nie so ausdrücken sollten, denn was wir hier Ton nennen, ist nichts Anderes, als blos eine

Klangeigenschaft der Töne des Instruments: richtiger werden wir statt dessen immer sagen, die Töne dieses Instruments sind von solchem oder solchem Klange. Es hat das seinen Grund nicht etwa in einer verschiedenen Art der Klangerzeugung, sondern lediglich in der Beschaffenheit der die tönenden Schwingungen bewirkenden Körper; beim Claviere z. B. in der Beschaffenheit der Saiten, der dieselben in Bewegung setzenden Hämmer, ja der Construktion, des Baues des ganzen Instruments. Klang an sich hängt von der Regelmäßigkeit der Schwingungen ab, ob derselbe voll, stark von der Weite und Kräftigkeit derselben, ob er dünn, scharf 2c., schwach von ihrem engen Raume und ihrer Mattigkeit, ob er rein, hell, klar 2c. davon, daß sich ihnen keine andere Bewegung mehr zumischt, sie vielmehr ihrer gesammten Länge und Weite nach vollkommen ungehindert geschehen, ob er unrein, trüb, dick, dumpf vom Gegentheil 2c. 2c. und dies Alles wird bewirkt von der Beschaffenheit des Gegenstandes, von welchem die Schwingungen ursprünglich ausgehen. Daß auch die Beschaffenheit der Luft, in welcher die Schwingungen geschehen, ja sogar die Beschaffenheit der weiteren Gegenstände, mit welchen diese Luft mittelbar oder unmittelbar in Berührung kommt, einen wesentlichen Einfluß noch auf diese Eigenschaftlichkeit des Klanges üben kann, mag unerwähnt bleiben. Genug daß wir wissen, woher der Klang, dieses einzige Darstellungsmittel der eigentlichen Tonsprache, kommt, und setzen wir nun unsere bereits angefangenen Uebungen fort, denn die Hauptsache für uns ist, daß wir fertig werden in dem Urtheile über die Beschaffenheit der Klänge, da wie diese so auch ihre Wirkung, und da für die Gewandtheit im Gebrauch der Tonsprache nichts wichtiger ist und seyn kann als genaue Kenntniß der letztern. (Den vorhin angedeuteten eigentlich pädagogischen Zweck dieser Uebungen verrathe ich den Schülern nicht; lediglich der sociale Vortheil reizt sie, letztere mit Fleiß und Aufmerksamkeit anzustellen. Sie wissen, woher starke, schwache, volle, helle, klare, dumpfe 2c. 2c. Klänge kommen, nunmehr müssen sie auch aus sich selbst urtheilen, welche Wirkung diese Klänge haben. So lernen sie dieselben stets und am besten je nach der Wirkung, welche sie damit hervorbringen wollen, recht gebrauchen, ungedenk der Schärfe des Urtheilsvermögens und der Regsamkeit der Empfindung, welche abermals dadurch erzielt werden und welche

die Grundbedingungen aller edleren Sinnes- und Denkungsweise ausmachen. Sie lernen, daß der matte, dumpfe, schwache, düstere Klang mehr das Gefühl der Trauer, der helle, lebhafte, kräftige mehr das Gefühl der Freude 2c. 2c. erweckt, und so offenbart sich ihnen durch eigene Wahrnehmung, von selbst gewissermaßen, der innige Zusammenhang der äußern Ton- mit der innern Seelenwelt. Ein gewandter Lehrer hat hier die trefflichste Gelegenheit, die ganze Innerlichkeit seiner Schüler wach zu rufen und so Kräfte in denselben rege zu machen, deren sie sich vorher noch gar nicht bewußt waren und die ein anderer Unterricht aus ihrem Schlummer zu wecken weder Anlaß noch die Mittel hat. Heute z. B. habe ich einen Schüler, der lediglich durch diese Uebungen geworden ist, wozu ihn vordem keine Grammatik, weder Vorstellung noch Zwang machen konnte, ein guter Leser, und was Alles ist zu diesem nöthig!) Ihr habt nun ziemlich alle wesentlichen Klangeigenschaften, ihre Ursachen und Wirkungen, ihr Entstehen und ihre Bedeutung oder verschiedene Ausdrucksfähigkeit kennen gelernt; doch eine und fast die wichtigste haben wir noch gar nicht berührt. Welche das? — die Höhe und Tiefe der Klänge; der eine von den angegebenen Tönen klingt zugleich auch höher oder tiefer als der andere. Es hängt diese Klangeigenschaft meist unmittelbar mit den übrigen bereits betrachteten Eigenschaften zusammen, aber sie will nichtsdestoweniger besonders angeschaut und erklärt seyn, um so mehr als wir dadurch eigentlich erst auf den Stoff, das wirkliche Material, geführt werden, aus welchem diejenige Tonsprache, die wir vorzugsweise Musik nennen, ihre Darstellungen zusammensetzt, ihre Redewerke aufbaut. Wovon wird die Höhe und Tiefe der Klänge abhängen? — von der Geschwindigkeit, mit der die erwähnten Schwingungen geschehen. Wir lernten bereits, daß ein gewisser Grad von Geschwindigkeit immer dazu nöthig ist, wenn überhaupt ein Klang zum Vorschein kommen soll, in demselben Maaße nun, in welchem diese Geschwindigkeit zunimmt, in demselben Maaße nimmt auch der Klang an Höhe oder umgekehrt an Tiefe zu. Setzen wir einen gewissen Zeitraum fest, etwa eine Secunde: wenn ein tonerregender Körper nur 200 mal in derselben regelmäßig hin und her schwingt, so ist der Ton, den er hervorbringt, weit tiefer und muß weit tiefer seyn als jener, welchen er bewirkt, wenn er vielleicht 300 mal in derselben Zeit

hin und her schwingt. Und gebt nun wohl Acht: durch dieses bestimmte Schwingungsmaaß eines Klanges innerhalb einer eben so bestimmten Zeit entsteht das, was wir in der Musik insbesondere Ton nennen. Da sagen die gelehrten Herren Musiker und Akustiker gewöhnlich kurzweg: ein Ton ist ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß. Ihr würdet mich nicht verstehen, wollte ich mich gleicher Weise ausdrücken. Ich will daher deutlicher seyn. So bald wir die Schwingungen, durch welche Klänge entstehen, nach einem bestimmten Zeitmaaße abmessen, d. h. so bald wir den Klang nicht mehr blos nach seinen oben genannten Eigenschaften, sondern auch darnach beurtheilen, wie viele der Schwingungen innerhalb einer festgesetzten Zeit zu geschehen hatten, damit er zum Vorschein kommen konnte, dürfen wir nicht mehr blos von Klang, sondern müssen wir von Ton reden. Ihr hörtet vorhin verschiedene Klänge, von ihrem Höhe- und Tiefegarde aufgefaßt waren es Töne, jene Töne, mit denen die Musik darstellt. Sie gebraucht dazu nicht willkürlich Klänge, sondern Töne, d. h. Klänge, die gegen einander verglichen in einem bestimmt abgemessenen Schwingungsverhältnisse zu einander stehen, dem zur Beurtheilung ein gewisser Zeitraum, und ich will auch gleich sagen welcher gewöhnlich, der Zeitraum einer Secunde unterliegt. Dieser Ton da z. B. schwingt, wie genaue durch eigene akustische Werkzeuge bewerkstelligte Messungen dargethan haben, in der Zeit einer Secunde 400 mal hin und her, dieser dagegen in derselben Zeit 800 mal, und indem er aus Schwingungen entstand, die demnach gerade noch einmal so geschwind geschahen als die des ersten Tones, mußte er nothwendig auch gerade noch einmal so hoch klingen. Doch davon nachher; für jetzt genügt zu wissen, daß durch die verschiedene Geschwindigkeit der Schwingungen verschiedene hohe und tiefe Klänge erzeugt werden und daß diese nun, hinsichtlich der Anzahl der Schwingungen, die sie innerhalb einer gewissen Zeit machen, gegen einander genau abgemessen, insbesondere Töne genannt werden. Wir haben streng genommen keine verschieden hohe und tiefe Klänge; sondern nur hohe und tiefe Töne. Die Musik bewirkt als Tonsprache ihre Ausdrücke durch Klänge, aber indem sie nur lauter solche Klänge dazu anwendet, die in einem genau abgemessenen Schwingungsverhältnisse zu einander stehen, bewirkt sie dieselben durch Töne. Die Klänge als Ausdrucks- oder

Darstellungsmittel der Musik sind nicht mehr Klänge für sich, sondern sind, weil sie sich durch einen bestimmt abgemessenen Höhengrad von einander unterscheiden, Töne, d. h. Klänge, welche alle oben erkannten Eigenschaften behalten, aber zugleich auch durch die verschiedene Anzahl von Schwingungen, die innerhalb einer gewissen festgesetzten Zeit geschehen müssen, um sie hervorzubringen, sich genau von einander unterscheiden. Ich kann nicht zweifeln, daß Euch das Alles deutlich.

2. Anzahl und Namen der Töne.

Aber welche Frage muß sich hier nun, bei dieser Betrachtung angelangt, zunächst aufdrängen? — Unzweifelhaft die Frage, wie viele solcher Töne die Musik oder eigentliche Tonsprache in Wirklichkeit zu ihren Darstellungen verwendet? — Die Wortsprache hat eine bestimmte Anzahl von Lauten, mit denen sie Alles, was sie auszudrücken im Stande ist, in Wahrheit ausdrückt, so wird und muß nothwendig auch die Tonsprache eine gleich bestimmte Anzahl von Tönen zu den ihr obliegenden Darstellungen besitzen. Das ist in der That der Fall, aber welche die Zahl, wie viele der Töne? — Wollte die Musik alle die Töne zu ihren Darstellungen benützen, welche von dem Grade der Geschwindigkeit der Schwingungen an, mit welchem diese zuerst überhaupt einen vernehmbaren Klang hervorzubringen im Stande sind, bis zu dem, wo der hervorgebrachte Ton oder Klang ein solch' hoher oder feiner wird, daß ihn wahrzunehmen unser Ohr gar nicht mehr fähig ist, oder wo der tonerregende Körper gar nicht mehr fähig ist, so viele Schwingungen innerhalb der festgesetzten Zeit zu machen, als zur Tonerzeugung nothwendig sind, — wollte die Musik alle die verschiedenen Töne zu ihren Darstellungen anwenden, die innerhalb dieses Raumes oder Schwingungsmaaßes möglich sind, so würde die Zahl eine so zu sagen unendliche, eine kaum zu berechnende seyn. Am erst bezeichneten Ende des Maaßes angefangen nämlich müßte jede einzelne Schwingung mehr in dem zur Berechnung festgesetzten Zeitraume auch schon einen andern, nämlich höhern Ton geben, und wenn wir bedenken, daß der höchste Ton, den wir bis heute kennen, aus Schwingungen entsteht, die so schnell auf einander folgen, daß mehr als 4000 derselben im Verlauf einer Secunde

hin und her gemacht werden, über welche ungeheure Anzahl von Tönen würde dann unsere Musik zu gebieten haben?! — Doch Tonunterschiede würden alsdann auch entstehen, die wahrzunehmen unser sinnliches Ohr gar nicht fähig ist und denen daher auch alle Verwendungsfähigkeit als musikalische Ausdrucksmittel nothwendig abgehen müßte. Wir Menschen sind, ungeachtet selbst die biblische Offenbarung uns zum Ebenbilde Gottes, des Vollkommensten, geschaffen seyn läßt, doch nur sehr unvollkommen organisirte Wesen. Zur vollen Hälfte Leib und nur zur andern Hälfte Geist vermag dieser auch nur das aufzufassen und vermag auf diesen auch nur das eine Wirkung hervorzubringen, was jenen in irgend einer Weise selbstständig, eigenthümlich anregt. Unsere Sinne sind Thätigkeiten oder Vermögen des Geistes, deren Organe aber haften unmittelbar und unzertrennlich am Leibe. Nur was diesen zu afficiren vermag, vermag daher auch jenen anzuregen und in Bewegung zu versetzen, und alles Leibliche ist sehr unvollkommen, ungeachtet der Vollendung, mit welcher wir selbst von unserm leiblichen Organismus reden. Wie wir nicht Alles sehen können, was da körperlich existirt in der Welt, so können wir auch nicht Alles hören, was im Tonbereiche erscheint. Nicht genug: selbst die Tonunterschiede, welche wir deutlich wahrzunehmen vermögen, mußten, um von der Musik als darstellender Stoff benutzt werden zu können, sich in solch weiten Abständen von einander bewegen, daß dadurch noch ein merklich verschiedener Eindruck auf unser inneres Ohr, auf unser Vorstellungs- und Empfindungsvermögen hervorgebracht werden kann. Tonunterschiede von gar geringem Umfange, wenn auch mit dem sinnlichen Ohre wahrnehmbar, vermögen dies erfahrungsgemäß nicht. Es verhält sich da wie mit den Farben. Unser Auge vermöchte noch weit feinere, weit geringere Farbenunterschiede zu bemerken und wahrzunehmen, als jene sind, in denen die Farben, welche die Malerkunst zu ihren Darstellungen anwendet und in welchen selbst die Natur ihre Werke und Gegenstände unserm Auge vorführt, sich bewegen; aber es würden das Unterschiede seyn zu fein, zu gering, um auch noch einen besondern Eindruck auf unser inneres Seelenauge hervorbringen zu können. Der Weg von dem äußern bis zu dem innern Sinne nämlich ist allerdings zwar kurz, sehr kurz, unmittelbar stehen beide mit einander in Verbindung, dennoch geht

auf demselben gar Viel von dem Erstempfangenen verloren. Sie haben sich davon bei unsern vorhin angestellten Uebungen überzeugen können. Sie sollten mir dabei sagen, welchen Eindruck die einzelnen wahrgenommenen Klänge auf Ihr Ohr hervorbrachten: wie unvollkommen nur konnten Sie das, wenn Sie das, was Sie in der Beziehung sagten, mit dem wirklich Empfundenen vergleichen wollen. Man sagt, daß unsere Sprache nicht genüge für solche Schilderungen, das ist ein Irrthum: daß schon gar viel von dem ersten Sinneneindrucke verwischt ist, wenn das Vorstellungs- und Empfindungsvermögen dahin gelangt, denselben ebenfalls zu empfangen, das allein trägt die Schuld jener Unvollkommenheit, und eben deshalb müssen nun auch alle Dinge, welche auf unsere äußeren Sinne wirken, sich in solch weiten Abständen von einander bewegen, daß diese Wirkung eine solch merklich verschiedene ist, wie auch der innere Sinn sofort noch wahrzunehmen und von einander zu unterscheiden vermag. Es ist das ein Gesetz der Natur, das sich in Nichts verleugnen oder übertreten läßt, eine Folge unsers gesammten Organismus, die sich überall, in allen Dingen, welche uns Menschen angehen, geltend macht, eine Nothwendigkeit, der sich Alles, was von uns ausgeht und wieder auf uns zurückwirken soll, unterwerfen muß, alles Reden und alles Thun. Und so hatte denn auch die Musik um dieser Ursache willen noch auf eine bedeutende Anzahl mehr von jenen im angegebenen Umfange möglichen Tönen zu verzichten, als welche das sinnliche Ohr an sich schon um seiner Unfähigkeit, sie gehörig von einander zu unterscheiden, willen verwerfen mußte. Die ganze ungeheure, unendliche Summe von möglichen Tönen reducirte sich auf blos einhundert und zwanzig, indem der Abstand von einem Ton zum andern aus angegebenen Gründen so weit genommen wurde und genommen werden mußte, daß der erste Ton dieser Summe das eine, der letzte das andere Ende des bezeichneten Maaßes berührt. Es ist wie mit jedem andern Maaße für das Auge. Der Zollstab z. B. ist unendlich vieler und sehr feiner Gradirungen fähig, in noch kleinere oder feinere Grade aber als sogenannte Linien theilen wir ihn gleichwohl nicht. 10 oder 12 Zoll ein Schuh, 10 oder 12 Linien ein Zoll ꝛc.: feinere Unterschiede kennen wir nicht und verwirft das Auge. In der That — in mehr einzelne Tonstufen als jene 120 verfällt die gesammte Klangwelt,

das gesammte Tonmaaß nicht; mehr Töne braucht aber auch unsere Musik nicht, um gleichwohl die großartigsten, ausdrucks-, wirkungsvollsten Werke zu gestalten, um Alles sinnlich klar, vernehmbar zu machen, was ihr nur irgend als Darstellungsgegenstand zu dienen vermag. Ja täglich legt sie sogar Beweise ab, daß sie dazu nicht einmal einer so großen Anzahl von Tönen benöthigt ist, indem sie oft mit weit weniger, bis zur Hälfte, zum dritten, vierten Theile weniger Tönen schafft, und noch gar nicht sehr lange ist es her, wo die Wissenschaft der Klangwelt auch erst fand, daß die Tonsumme sich bis dahin ausdehnen läßt, während längst vordem schon die vollkommenste, fertigste Tonsprache existirte. Bedingte denn diese überhaupt auch verschiedene Töne? konnten ihr nicht schon verschiedene Klänge zu ihren Darstellungen genügen? — dort: ja; hier: nein! — Reden Sie nur, meine Herren! sprecht, Kinder! mit den düsteren Klängen der Trauer vereinen sich eben sowohl stets tiefere Töne, wie mit den helleren Klängen der Freude höhere. Selbst die bloßen Laute der Wortsprache bewegen sich niemals auf blos ein und derselben Klangstufe, wechseln vielmehr unter verschiedenen solcher Stufen ab, und dieser Wechsel nimmt zu, je ausdrucksvoller die Rede ist. Wir mögen reden was wir wollen, so bald wir wirkliche Gedanken und Gefühle dadurch zu erkennen geben wollen, bedürfen wir nicht blos verschiedener Klänge, sondern auch verschiedener Töne. Entsprechen doch diesen deßhalb schon die einfachen Sprachlaute. Horcht auf die Vocale z. B., eine förmliche Tonleiter läßt sich dadurch bilden in ganz bestimmt gemessenen Tonstufen von der Tiefe zur Höhe und von der Höhe zur Tiefe. Sprecht: **u o a e i, i e a o u.** Da ist nicht blos Laut- oder Klangverschiedenheit, sondern wirkliche Tonverschiedenheit. Das **o** giebt einen höheren Ton als das **u**, das **a** wieder einen höhern als das **o**, das **e** einen noch höheren und das **i** den höchsten, und umgekehrt. Wenn aber die Wortsprache schon, die nur mit Lauten darstellt und in der Entwickelung der Begriffe an sich schon verständlich ist, der verschiedenen Töne bedurfte, um wie viel mehr mußte dies bei unsrer Sprache, bei der Tonsprache, der Musik der Fall seyn, der das bestimmt bezeichnende Wort ganz und gar abgeht und die ihre Darstellungsgegenstände, um sie lediglich mittelst Töne zu offenbaren, nicht etwa blos einem Theile desselben, sondern dem gesammten Innern des

Menschen entnimmt? — Vierundzwanzig Laute hat die Wortsprache: es ist zu verwundern, daß die Tonsprache so lange mit blos drei und vier Mal so vielen Tönen ausreichen konnte! — Mit dem Fünffachen scheinen nun die Kräfte der gesammten Klangwelt erschöpft. Daß dort wie hier nicht immer von allen Lauten und Tönen Gebrauch gemacht wird und Gebrauch gemacht zu werden nöthig ist, kann bei diesem Gedanken noch nicht in Betracht kommen. Eine andere wichtigere und hierorts aufzuwerfende Frage dagegen ist: woran erkennen wir die 120 verschiedenen Töne der Musik? — welche von allen möglichen sind sie? — Nicht jeder Klang ist ein Ton und jeder einzelne Ton ist verschieden von dem andern, so muß auch dieser sich wie jener durch ganz bestimmte Eigenschaften auszeichnen, an denen er sich erkennen und von allen andern und zumal allen möglichen Tönen unterscheiden läßt. Die Antwort auf die Frage liegt ihrem wesentlichsten Theile nach schon in dem Begriffe der Sache, des Tones. Wir erkennen die Töne, welche die Musik zu ihren Darstellungen verwendet, auf zweierlei Weise, mit dem Gefühle an ihrem Klanghöhenmaaße und mit dem Verstande an ihren Namen. Jeder einzelne Ton der Musik hat sein ganz bestimmt gemessenes Klanghöhenmaaß und jeder auch seinen ganz bestimmten Namen. Bleiben wir zuvor bei Ersterem stehen. Die Größe eines sichtbaren Gegenstandes abzumessen ist leicht: da leitet das untrüglichere Auge. Schwieriger ist das Abmessen eines blos hörbaren Gegenstandes. Doch tragen wir auch dafür einen ziemlich sichern Maaßstab schon in uns, das jedem Menschen verliehene natürliche Tongefühl. Dasselbe nur geweckt und geübt erkennt es die Tongrößen eben so sicher und schnell wie das geübte Auge eines Geometers den Raum eines Zolles, Fußes oder einer Linie. Ueberzeugen wir uns. Außer dem zweiunddreißigfüßigen Orgelwerke giebt es kein musikalisches Instrument, auf dem sich sämmtliche 120 Töne unsrer Musik effektuiren ließen; jedes Instrument vermag nur einen Theil davon anzugeben, bald einen größeren, bald einen geringeren; um jeden der 120 Töne hören zu können, müßten wir also sämmtliche existirende Instrumente herbeiholen und nun von jedem derselben diejenigen Töne angeben lassen, die ihm allein eigenthümlich sind. Das ist nicht möglich. Nun, es ist für unsern Zweck, um uns, unserm Tongefühle die einzel-

nen Tongrößen einzuprägen, auch gar nicht einmal nöthig, daß wir jene sämmtlichen Töne hören: einige wenige genügen. Um das Auge in der Auffassung der Raumgröße eines Zolles, einer Linie, eines Fußes, einer Elle zu üben und sicher zu machen, brauchen wir demselben nicht sämmtliche Zolle, Linien, Fuße 2c. 2c. des längsten Maaßstabes vorzuführen, und für das Ohr haben wir nun noch einen doppelten Grund, hierzu uns nur weniger Töne zu bedienen, von dem aber erst weiter unten die Rede seyn kann. Hört jetzt genau zu. Ich gebe eine Reihe von Tönen an. (Hier erweitern sich nun die schon oben begonnenen Gehörsübungen, und es kommt darauf an, das Tongefühl sicher in der Wahrnehmung der einzelnen Tongrößen, gewissermaßen der Raumgrößen zwischen den einzelnen Tonstufen zu machen, womit zugleich die zartesten, tiefst verborgenen Saiten des gesammten Gefühlsvermögens in Bewegung gesetzt werden, wesbalb die Uebungen mit aller Sorgfalt, Ausdauer und allem Fleiße angestellt werden müssen. Hier lernt der Schüler wahrhaft sein, richtig empfinden, und da es lauter reine Töne sind, von welchen sein innerstes Ohr berührt wird, so wird die Empfindung zugleich in edelster Weise in ihm wach. Der erste Sinn für das Schöne und Gute wird geweckt. Man gebe auf irgend einem Instrumente sämmtliche Töne von etwa zwei Octaven der Reihe nach an, erst langsam, mit ausdauerndem Klange, dann schneller; lasse nach und nach die Töne nachsingen, und endlich überhüpfe man auch den einen oder andern Ton und forsche die Schüler aus, ob sie gemerkt, gefühlt, daß in dem Schritte eine, zwei oder mehr Tonstufen gemangelt. Richtige Antworten hier sind das sicherste Zeichen, daß das Tongefühl schon die einzelnen Tongrößen aufzufassen angefangen hat.) Ich habe die Töne genau so angegeben, wie sie der Reihe nach auf einander folgen. Es sind die Linien, in welche unser Klangzollstab eingetheilt ist. Hat unser Tonauge sie einmal begriffen, so faßt es auch leicht den Raum aller größeren Tonmaaße auf. Wiederholen wir daher die Uebungen; ich gebe den Ton an und Ihr singt (oder spielt) ihn nach; prägen wir uns dadurch den Abstand des einen Tones von dem andern hinsichtlich seiner Klanggröße genau, tief ein. (Man glaubt nicht, welchen großen Vortheil diese Uebungen gewähren; lange noch beben die Seelensaiten der Schüler davon nach, wenn sie recht angestellt werden, und dort

hat das eigentlich Menschliche in dem Menschen seinen Sitz, in der Vibrationsfähigkeit, der Reizbarkeit seiner Gefühlssaite; hier aber wird dieselbe zunächst erzeugt.) Wir haben bis jetzt immer 24 Töne oder vielmehr Tonstufen der Reihe nach gehört: ich möchte wissen, ob Euch keine besondere Erscheinung in der Reihe auffiel? Wiederholen wir die Reihe und zwar in etwas schnellerer Folge. (Ich betone dabei die Octav.) Was fällt Euch auf? — Richtig, es scheint, als ob mit dem dreizehnten Tone die Reihe wieder auf's Neue anfängt. Es scheint das aber nicht blos so, sondern ist in vieler Beziehung wirklich der Fall. Mein Vergleich unsers Tonmaaßes mit einem Zollstabe trifft zu. Wir zählen die Linien auf diesem, mit der 10. oder 12. Linie ist ein Zoll zu Ende, und wir können von der 11. oder 13. Linie an wieder 1, 2, 3, 4 ꝛc. ꝛc. zählen. In der That schlagen vom 13. Tone an dieselben ersten 12 Töne wieder an unser Ohr, nur in einer noch einmal so hohen Klangpotenz, und das ist der Fall, wir mögen die Tonreihe beginnen einerlei auf welcher Klangstufe. Woher das? — Ich will es Euch sagen. Die Klang- oder Tonstufen unsrer Musik sind so eingetheilt oder abgemessen, daß die Summe von Schwingungen von einer Zahl bis zu der doppelt so großen Zahl sich unter 12 Tönen vertheilt, d. h. wenn dieser Ton da z. B. aus 400 Schwingungen entstanden ist, so sind zu dem 13. höheren davon 800 Schwingungen nöthig und die 400 Schwingungen Unterschied vertheilen sich auf die dazwischen liegenden 11 anderen Töne. Immer verhalten sich die beiden Töne 1 und 13 in ihrer Klanggröße zu einander wie 1 zu 2, d. h. dieser macht in derselben Zeit 2 Schwingungen, in welcher jener nur eine Schwingung macht. Demnach haben wir nun aber genau genommen auch nur 12 verschiedene Töne, die sich blos in dem gesammten Tonumfange 10 mal wiederholen, jedesmal in einer noch einmal so hohen Klanggröße. Es ist das wie bei dem Zollstabe. Nach dem Decimalmaaße besteht jeder Zollstab oder Fuß aus 100 Linien, aber von Zoll zu Zoll wiederholen sich nur die 10 Linien des ersten Zolls, blos daß sie von dieser ersten Linie immer um einen ganzen Zoll, also um 10 Linien weiter abstehen. 120 Töne haben wir nichtsdestoweniger, aber nach den ersten 12 Tönen, von der Tiefe angefangen, erscheinen die je 12 weiteren immer als ein treues, nur gerade um die Hälfte kleineres

Abbild von jenen. Es ist diese Erscheinung von großer Wichtigkeit für die ganze Tonlehre geworden, indem sie das Mittel abgab, dieselbe bedeutend zu vereinfachen. Wir brauchen nur 12 Töne zu kennen und wir kennen alle 120. (Vergegenwärtigen wir dies den Schülern durch den Vergleich der Töne mehrerer Octaven mit einander; das geweckte Tongefühl wird abermals dadurch bedeutend belebt und geschärft, und daneben erscheint denselben die gesammte bevorstehende Lehre gar einfach, leicht zu fassen.) So brauchte man z. B., gleich was nun auch die Namen der Töne betrifft, nur für jeden der 12 ersten Töne einen eigenen Namen zu erfinden: die 12 und 12 weitern Töne konnten und durften dieselben Namen wieder führen, denn eine Verwechslung war gleichwohl in Folge der deutlich wahrnehmbaren höhern Klangpotenz nicht zu fürchten. Angenommen der Ton da heißt **c**; ich schlage den 13. an, er heißt auch **c**, der 26. wieder, der 39. wieder, und es darf dies seyn, denn daß das letzte **c** nicht das erste, das zweite, dritte ist, hört Jeder sogleich. Schlage ich einmal alle 4 Töne zugleich an: sie erscheinen Euch wie ein Ton, ein **c**: sie sind auch alle **c**, aber 4 verschiedene **c**, das eine nur stets gerade noch einmal so hoch als das andere. Ja es haben von den 12 Tönen sogar eigentlich nur sieben einen eigenthümlichen, selbstständigen Namen; die andern fünf leiten ihre Namen wieder von diesen sieben ab. Viele nennen deshalb auch, aber nicht ganz passend, im uneigentlichen Sinne, jene sieben Töne Stammtöne, diese fünf dagegen abgeleitete, abstammende Töne. Ich sage, daß mir diese Bezeichnungsweise nicht ganz passend erscheint: diese fünf Töne nämlich sind, wie wir später noch deutlicher begreifen werden, eben sowohl ursprünglicher Natur als jene sieben, nur ihre Namen und blos ihre Namen leiten sie von diesen ab. Und das hat seinen Grund lediglich darin, um auch die Tonschrift so einfach als nur immer möglich gestalten zu können. Wie wir später erfahren werden, besitzt nämlich, wie die Wortsprache eine Buchstabenschrift, so auch die Tonsprache, unsere Musik, eine Tonschrift, um ihre Darstellungen für alle Zeiten und selbst für die fernste Mittheilung durch sichtbare Zeichen festhalten zu können, und in dieser Tonschrift nun sind blos für jene sieben sogenannte Stammtöne eigenthümliche Zeichen enthalten, die Zeichen für die übrigen fünf Töne werden

gebildet durch Zufügung noch eines andern Zeichens zu einem dieser sieben Grundzeichen, und je nach der Art und Weise, auf welche dieses geschieht oder zu geschehen hat, können daher auch diese fünf Töne einen verschiedenen, von einem jener sieben Töne abgeleiteten Namen haben. Die sieben sogenannten Stammtöne sind folgende. (Ich schlage dieselben an und lasse sie von den Schülern nachbilden. Ich wiederhole das. Wir werden bald gewahr, daß die Auffassung der Klanggröße derselben den Schülern fast leichter wird als die der gesammten Reihe. Es hat das seinen Grund in der Naturgesetzlichkeit des diatonischen Tongeschlechts. Doch halte ich für durchaus falsch, das Ohr nicht sofort an die Tongrößenfolge des chromatischen Geschlechts zu gewöhnen. Es ist dies eine eben so naturgesetzliche, nothwendige Bedingung von jenem, und die Weckung, Belebung des Tongefühls anders anfangen, will mir eben so viel heißen als einen Prozeß mit der Execution anfangen. Auch das Durgeschlecht, meinen Viele, sey das allein in der Natur begründete; das Mollgeschlecht dagegen das erst von der Kunst erzeugte; gleichwohl singen viele Völker, namentlich nordische, eine Menge ihrer beliebtesten Volkslieder in Moll! Diese Thatsache muß Bedenken in der Sache erregen, ob nicht das vermeintlich Natürlichere vielleicht blos auf einer Verwöhnung beruht. Die chromatische Folge nur zuerst auffassen! Auch das Nöthige aus der Tonschreiblehre, Semiotik, müssen wir hier schon mit in den Unterricht hineinziehen, wie denn diese beiden Lehrgegenstände von jetztan fast in steter Verbindung mit einander bleiben.) Und ihre Namen sind: **c d e f g a h**. Die dazwischen liegenden und jetzt von uns übersprungenen Töne können, je nachdem sie in der Tonschrift bezeichnet werden, jeder ihren Namen von dem unmittelbar darunter oder von dem unmittelbar darüber liegenden Tone ableiten; in erster Weise geschieht dies durch Zufügung der Sylbe **is**, in letzter Weise durch Zufügung der Sylbe **es** zu dem Stammnamen, mit Ausnahme des zwischen **a** und **h** liegenden Tones; erhält nämlich dieser seinen Namen von **h**, so heißt er nicht **hes**, sondern **b**. So haben wir denn für die zwölf Töne zwar siebenzehn verschiedene Namen, aber — wie dies Schema zeigt:

$$\mathbf{c}\ \substack{\text{cis}\\\text{des}}\ \mathbf{d}\ \substack{\text{dis}\\\text{es}}\ \mathbf{e}\ \mathbf{f}\ \substack{\text{fis}\\\text{ges}}\ \mathbf{g}\ \substack{\text{gis}\\\text{as}}\ \mathbf{a}\ \substack{\text{ais}\\\text{b}}\ \mathbf{h}$$

nur mit zwölffacher Klangbedeutung. Glaubt nicht, es werde,

was habe vereinfacht werden sollen, dadurch wieder vervielfacht. Es soll Euch bald das Gegentheil einleuchten. Faßt nur für jetzt die Töne recht auf, ihr Klanghöhenmaaß und ihre Namen. Wiederholen wir deshalb noch einmal die vorigen Uebungen und nennt nun die Töne, indem Ihr sie nachbildet, zugleich bei ihrem Namen: c, cis oder des, d, dis oder es ꝛc. ꝛc. Die Mitteltöne cis des ꝛc. ꝛc. sind gewissermaßen die Mittellaute ä ö ü in der Vocalreihe. Es sind diese auch keine Doppellaute, wie Viele glauben, sondern einfache, selbstständige Laute, die Zeichen und Klang nur abgeleitet haben von andern Stammlauten. Es sind Mittellaute. (Auf die enharmonischen Tonunterschiede ist hier durchaus keine Rücksicht zu nehmen. Sie haben keine Praxis und ihre theoretische Bedeutung hat für den Volksmusikunterricht schlechterdings keinen Werth. Dieser will einen durchaus praktischen Boden und auf solchem noch eine vollkommen mundrechte Erklärung der Dinge. Daher bleibe ja auch noch alles die Doppelerhöhungen und Doppelerniedrigungen Betreffende fern. Weckung und Schärfung des Tongefühls sind Hauptsache und sie werden erzielt durch Vergegenwärtigung und deutliche Auffassung der zwölf Grundstufen des Systems. Alles Andere ist Beiwerk, von dem nur so viel zu nehmen als zur späteren Ausrüstung mit praktischer Gewandtheit nothwendig. Nicht mehr, freilich auch nicht weniger.)

3. Die Octaven.

Diese Reihe von zwölf Tönen repräsentirt also gewissermaßen die ganze Masse von Klängen, aus und mit denen unsere Musik schafft. Mit jedem 13. Tone weiter, haben wir gelernt, wiederholt sich die Reihe. Sie ist gleichsam der Zoll auf dem Tonzollstabe, der Schuh an der Tonmeßruthe, dessen Raum oder Größenmaaß sich nicht verändert, wir mögen das letztere anfangen lassen, von welcher Linie oder von welchem Zoll an. Ein Zoll hält 10 oder 12 Linien, ein Schuh 10 oder 12 Zoll, einerlei von wo an wir letztere zählen. Der Umfang, das Klanggrößenmaaß jener Reihe bleibt sich gleich, wir mögen diese beginnen lassen oder abzählen einerlei von welchem Tone an. Fangen wir damit bei cis oder des an, so geht die Reihe bis zu c und mit dem dreizehnten Tone kommt abermals ein cis oder des, mit dem die Reihe auf's neue beginnt. Ebenso, fangen wir bei d, dis oder es, f

oder bei welch' sonstigem Tone an. Thun wir das, um uns das Höhenmaaß der einzelnen Töne und das Größenmaaß ihrer einzelnen Abstände von einander noch einmal zu vergegenwärtigen und so um so tiefer unserm Tongefühle einzuprägen, und fahren wir mit der Uebung fort, bis jeder der 12 Töne wenigstens einmal Anfangston der Reihe gewesen ist. Uebrigens wie auf dem Zollstabe die Zolle und an der Meßruthe die einzelnen Schuhe durch ganz besondere Zeichen bemerkbar gemacht worden sind, nach welchen sich jedes gleiche Größenmaaß, jeder gleich große Raum regelt, mögen auch von jeder andern Linie oder jedem andern Knoten an gezählt immer 10 oder 12 Linien einen Zoll und 10 oder 12 Zolle einen Schuh ausmachen und mögen diese hinsichtlich ihrer Raumgröße auch noch so genau jenen auf dem Stabe oder an der Ruthe ausdrücklich dafür angegebenen Zollen und Schuhen entsprechen, so ist man auch in der Musik theils gewohnt, theils durch Umstände, die aber nicht hier weiter zu erörtern sind, genöthigt worden, für jenes, den gesammten Tonumfang gewissermaßen als Einheit repräsentirendes Tonmaaß von zwölf Tönen einen gewissen unveränderlichen Anfangston anzunehmen, auf dem sich die zehn solcher Reihen, die — wie oben bemerkt — der gesammte musikalische Tonvorrath enthält, jedesmal von einander scheiden, genau wie Zolle auf dem Zollstabe auf ihrer sie bezeichnenden Linie und die Schuhe der Meßruthe bei den sie bezeichnenden Knoten. Dieser Ton ist **c**. Die angegebene Reihe von Tönen, **c** $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{cis}}{\text{des}}$ **d** $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{dis}}{\text{es}}$ **e** ꝛc. ꝛc., ist also wirklich jene einheitliche Größe, die sich zehnmal darin wiederholend den ganzen Umfang, die gesammte Masse unsers musikalischen Tonvorraths beschreibt. Und wie wird diese Größe in der Kunstsprache genannt? — Die Mathematik erfand für jede ihrer und solcher einheitlichen Raumgrößen einen eigenthümlichen Namen, als Zoll, Schuh, Ruthe ꝛc. ꝛc., so wird unzweifelhaft auch unsere Kunst auf einen Namen bedacht gewesen seyn, durch welchen diese einheitliche Größe ihres Tonumfangs ganz bestimmt bezeichnet wird. Der Name ist Octav. Warum Octav? das Wort rührt aus dem Lateinischen her, wo **octavus** der achte bedeutet: wie läßt sich Acht in Verbindung mit der Bezeichnung eines Tongrößenmaaßes bringen, innerhalb dessen zwölf verschiedene einzelne Töne oder Tonstufen enthalten sind? — Kehren wir zu der Tonschreiblehre wieder zurück. Bei der Lehre von der Anzahl und

den Namen der Töne bereits erfuhren wir, daß um der Tonschrift willen die letztern eingetheilt werden in Stamm- und abgeleitete oder abstammende Töne. Stammtöne sind **c d e f g a h**, **cis des** und alle übrigen sind abgeleitete Töne. Stammtöne heißen jene, weil die Tonschrift für sie eigenthümliche Zeichen besitzt, abgeleitete Töne diese, weil sie in der letztern durch eben dieselben Zeichen nur mit Zufügung noch eines weiteren Zeichens dargestellt werden. Die Eigenthümlichkeit jener Zeichen nun besteht darin, daß dieselben jedes einen eigenen Platz auf dem Liniensysteme einnehmen. (Ich veranschauliche den Schülern dieses auf einer Tafel oder auf sonst eine Weise und füge auch schon die nöthige Erklärung vom Liniensystem hinzu.) Seht das Beispiel recht genau an. Das Zeichen eines jeden der sieben Stammtöne nimmt einen eigenen Raum auf dem Liniensysteme ein; wie die Töne dem Klange nach stufenweis auf einander folgen, so liegen auch ihre Zeichen hier stufenweis über einander. Es sind sieben Töne auf sieben verschiedenen Stufen übereinander. Der letzte der sieben Töne ist auch der letzte in der ganzen ursprünglichen Zwölf-Tonreihe: wohin wird nun wohl der dreizehnte, der erste Ton nach dieser, mit dem letztere Reihe auf's neue anfängt, zu stehen kommen? — Natürlich nirgends anders als auf die achte Stufe des Liniensystems. So umfaßt also das einheitliche Maaß unsrer so zu sagen gesammten Tonelle dem Klange nach allerdings zwölf unter sich verschiedene, selbstständige Töne, wie der Zoll 10 oder 12 Linien; aber dargestellt in der Tonschrift werden diese zwölf Töne nur durch sieben verschiedene Räume des Liniensystems, auf dem achten höheren Raume desselben erscheint jedesmal der dreizehnte Ton, mit dem das Zwölftonmaaß — wie wir bereits gelernt haben — wieder von Neuem anfängt, und wenn wir daher diesem Maaße den Namen Octav, von dem lateinischen **octavus**, beilegen, so erscheint derselbe durchaus nicht mehr so unpassend, als er uns zuerst vorkommen wollte. Es ist das Maaß, das sich in der Tonschrift bis zu seinem Wiederbeginn über acht verschiedene Räume des Liniensystems erstreckt. Octave heißt sonach und zwar ganz passend das Zwölftonmaaß, womit wir unsern gesammten Tonvorrath oder Tonumfang bemessen, und es heißt so, wir mögen es selbst zu zählen anfangen einerlei von welchem Tone an, gleich dem Zoll, der Zoll bleibt, wir mögen seine 10 oder 12 Linien abzuzählen anfangen einerlei bei welcher Linie auf dem Zollstabe.

Da mit jedem neuen solchen Tonmaaße auch die Namen der einzelnen Töne wiederkehren, so kann man kurzweg auch sagen: der Toninbegriff oder Tonraum von einem Tone bis zum andern dieses Namens ist eine Octave. 120 Töne — lernten wir — besitzt die Tonsprache zu ihren Darstellungen: dieselben theilen sich also in 10 verschiedene Octaven. Dieselben unterscheiden sich von einander durch ein von dem Ohre leicht wahrnehmbares und auch leicht zu beurtheilendes verschiedenes Klanghöhenmaaß, das sich berechnet nach dem Verhältnisse von 1—2—4—8—16—32—64—128—256—512, d. h. die Töne der zweiten Octav klingen gerade noch einmal so hoch als die Töne der ersten, die Töne der dritten Octav wieder gerade noch einmal so hoch als die Töne der zweiten rc. rc. Aber sie unterscheiden sich auch für den Verstand durch eigenthümliche Namen, die ersunden und eingeführt wurden, damit die einzelnen gleichnamigen Töne der verschiedenen Octaven, wenn davon die Rede ist, nicht mit einander verwechselt werden möchten. Besteht jede Octave nämlich aus genannten zwölf verschiedenen Tönen und kehren dem Namen nach dieselben zwölf Töne in jeder weiteren Octav wieder, so müssen wir zehn verschiedene **c d e cis es** rc. rc. in der Musik besitzen, und damit sogleich klar werde, von welchem dieser zehn verschiedenen **c d e** rc. rc. gerade die Rede ist, mußte jede der zehn Octaven auch einen eigenen Namen haben, womit sich zugleich jeder der einzelnen Töne derselben benennt. Es sey bemerkt, daß in der Musik alle Tonräume stets von der Tiefe nach der Höhe abgezählt werden, so auch die sie sichtbar darstellenden Räume auf dem Liniensysteme und so auch die Octaven: die tiefste Octav nun oder erste auf unsrer gesammten Tonelle heißt die 32füßige Octav, die darauf folgende zweite die 16füßige oder auch Contra-Octav, die dritte die große oder tiefe, die vierte die kleine, die fünfte die eingestrichene, die sechste die zweigestrichene, die siebente die dreigestrichene, die achte die viergestrichene, die neunte die fünfgestrichene, die zehnte die sechsgestrichene Octav. Woher diese Namen rühren, wird verschieden erklärt. Für die Sache kommt Nichts darauf an, halten wir uns also auch nicht dabei auf. Gewohnheit und Gebrauch haben die Namen einmal sanctionirt, und uns genügt, sie zu kennen. Wie die Octaven — sagte ich, so in dieser Beziehung auch die einzelnen Töne derselben. Demnach heißen z. B. das **c d e** rc. rc. der kleinen Octav auch das

kleine c d e ꝛc. ꝛc., das der viergestrichenen Octav das viergestrichene c d e ꝛc. ꝛc. Merken wir uns das, doch merken wir uns auch, daß bei dieser namentlichen Eintheilung der Octaven dieselben bemessen werden jedesmal von ihrem oben bemerkten Normal- oder Scheidetone, also jedesmal von dem Tone c an. Das Tonmaaß Octave an sich kann sich demnach recht wohl auch über einen Theil von zwei dem Namen nach von einander verschiedenen Octaven erstrecken, so bald ich es nämlich von einem andern als dem Tone c an abmesse, wie auf dem Zollstabe der Zoll. Zähle ich die Linien desselben von der zweiten, dritten oder welcher andern als der ersten Linie des einen Zolls ab, so erstreckt er sich über einen Theil zweier, dem Zeichen auf dem Zollstabe nach verschiedener Zolle. (Wir machen dies den Schülern praktisch anschaulich. Wir geben die Normaloctaven von c bis c an und benennen dieselben nach ihren Namen; nun zeigen wir: von etwa fis bis fis ist auch eine Octav und es kommen in dieser Octav ebenfalls alle in der Normaloctav enthaltenen Töne vor, aber indem die beiden Enden derselben in der Mitte von zwei solchen Normaloctaven liegen, umfaßt sie auch einen Theil von zwei dem Namen nach von einander verschiedenen Octaven. Es läßt sich das Alles so anschaulich machen, daß jedes Kind es leicht begreift. Sorgen wir daher nur für das Behalten der Dinge und dafür, daß das verschiedene Klanghöhenmaaß der einzelnen Octaven sich dem Tongefühle deutlich einprägt. Zwei, drei Octaven reichen dazu schon aus: ihr Nocheinmalsohoch und Nocheinmalsotief recht aufgefaßt und begriffen mißt das Ohr von selbst jede weitere Progression vollkommen richtig ab.)

4. Die Tonintervalle.

Worauf es uns aber vorzüglich ankommen muß, ist das Ausdrucksverhältniß, in welchem die verschiedenen Octaven als solche zu einander stehen. Wir wollen Musik lernen, um auch der Sprache der Seele, des Gefühls Herr zu werden: so kann und muß uns an allen Gegenständen derselben Nichts mehr interessiren als die Beziehung, in welcher diese zu dem Gefühlsausdrucke, zu der Sprachbedeutung der ganzen Kunst stehen. Vergegenwärtigen wir uns demnach noch einmal die Töne verschiedener Octaven (ich spiele oder singe die Töne zweier, dreier Octaven der Reihe nach und halte am Schlusse einer jeden etwas inne) und vergleichen dieselben nun in

solcher Beziehung mit einander. Es ist kein Zweifel, sie sagen alle dasselbe, nur gewissermaßen in verschiedenem Farbenlichte. Wiederhole ich Töne aus einer Octav in einer andern, so — es ist kein Zweifel — wiederhole ich auch ein und denselben Ausdruck, nur entweder in dunklerer oder lichterer Weise. Hört nur! (Ich überzeuge meine Schüler abermals durch praktische Beispiele davon.) Es ist wie mit der menschlichen Wortsprache. Männer und Frauen, Erwachsene und Kinder haben ein und dieselben Sprachlaute, aber ganz verschiedene Stimmen, bald tiefere, bald höhere, bald ganz hohe. Dieser verschiedenen Stimmlage ungeachtet sagen Frauen und Kinder mit denselben Worten nichts Anderes als was Männer und Erwachsene damit sagen. Wir verstehen nichts Anderes darunter, nur erscheint uns der Ausdruck hier kräftiger, dunkler, ernster, dort weicher, zarter, milder. Die verschiedenen Octaven in solcher Weise mit einander verglichen erscheinen sie gleich einem Farbenstriche ausgeführt in allen Graden seiner Schattirung. Die tieferen Octaven sind die dunkleren Seiten desselben und von da schreiten die höheren fort bis zum lichtesten Verfluß der ganzen Färbung. An sich ist diese durch alle Octaven dieselbe. Malt nun aber wohl ein Maler stets etwa Grau in Grau oder Roth in Roth? — Nein! soll sein Gebilde wirklich die vollkommene sichtbare Darstellung irgend eines Gegenstandes, einer Situation, einer Handlung, eines Naturereignisses seyn, so bedarf er dazu verschiedener Farben. Nichts in der Natur bewegt sich blos in einer Farbe, kein Leben; der Tod blos, die ausdruckslose Ruhe kennt nur e i n Farbenspiel. Kein Gedanke, kein Gefühl, keine Leidenschaft bewegt sich blos in sich selbst, immer gesellt sich noch ein Verwandtes oder Fremdartiges, ja selbst Entgegengesetztes dazu. Um ausdrucksvoll, sinnvoll zu sprechen, brauchen wir verschiedene Worte, Laute, die sich aber nicht blos durch Licht und Schatten, sondern die sich zugleich auch durch ein ganz verschiedenes Farbenspiel von einander unterscheiden. Wo finden wir in der Musik dies? — Offenbar nur in der Art und Weise, w i e d i e i n n e r h a l b e i n e r O c t a v enthaltenen Töne bei den musikalischen Darstellungen auf einander folgen. Mit den Tönen sämmtlicher zehn Octaven schafft die Musik, aber d i e s e a n s i c h geben nur die verschiedenen nöthigen L i c h t e r und S c h a t t e n zu ihren Darstellungen, das eigentliche C o l o r i t,

das diese bedürfen, um wirklich verstanden werden zu können, ihr zum vollen, ganzen Ausdruck nothwendiges verschiedenes Farbenspiel holen sie aus dem Wechsel der Töne innerhalb einer Octav. Etwas Anderes sagen diese Töne, lasse ich sie der Reihe nach, wieder etwas Anderes, lasse ich sie außer der Reihe auf einander folgen, und immer etwas Anderes, je nachdem sich diese sprungweise Folge bald einzeln bald in gemeinschaftlicher Verbindung mehrerer Töne gestaltet. Habe ich einmal eine solche Gestalt gewonnen, sie verleiht dem Ausdruck das eigentlich Charakteristische, ist das eigentlich Sprechende, das Wort, die sinnverdeutlichende Form der musikalischen Sprache; wiederhole ich dieselbe Gestalt in einer andern Octave, so nimmt der Hörer keinen andern, sondern denselben Ausdruck, dasselbe Wort, denselben Gedanken wahr, nur dicker, derber, ernster, dunkler oder milder, zarter, lichter, weicher gegeben. Beispiele sollen Euch das Alles abermals noch klarer, deutlicher machen. (Ich singe oder spiele nun irgend ein melodisches Motiv, wiederhole es, singe oder spiele ein anderes, ein drittes, setze auch wohl ein Paar begleitende Töne hinzu: selbst Kinder urtheilen sofort ganz richtig, daß jede einzelne Tonfolgegestalt auch ihren ganz eigenen Ausdruck hat. Nun bleibe ich bei einer solchen Gestalt stehen und wiederhole dieselbe blos in verschiedenen Octaven: sofort urtheilt selbst das Kind, daß der eigentliche Ausdruck derselben sich dadurch nicht ändert, sondern nur der Farbauftrag desselben.) Ihr sagt selbst, daß jedes der gegebenen Beispiele seinen eigenen Eindruck auf Euch machte. Worin lag wohl der Grund davon? — Offenbar nur in der verschiedenen Folge der Töne auf einander. Das einemal folgten sie stufenweise, das anderemal sprungweise und zwar in bald kleineren, bald größeren Sprüngen auf einander. So kann also auch gar kein Zweifel darüber obwalten, daß die Musik, indem sie mit den erkannten Tönen schafft, dieselben je nach dem, was sie eben ausdrücken will oder auszudrücken hat, immer in einer eigenen bald mehr bald weniger stufenweisen oder bald mehr bald weniger sprungweisen Folge und Verbindung mit einander zu gebrauchen hat und daß diese eigenthümliche Folge und Verbindung nicht etwa in dem gesammten Umfange unsers Tonreichs, in allen zehn Octaven, sondern ebenfalls stets nur im Bereiche einer Octav aufgesucht werden darf. Licht und Schatten für ihre Darstellungen

holt die Musik wohl aus den verschiedenen Octaven, aus ihrem gesammten Tonbereiche, die charakteristische Bedeutung, den eigentlichen Sinn derselben aber stets nur aus den dasselbe repräsentirenden zwölf ursprünglichen, allein unter sich verschiedenen Tönen. Diese sind ihre eigentlichen Sprachlaute, jene blos ihre verschiedene männlichere oder weiblichere Stimmung derselben. Aber so kommt es auch nicht blos darauf an, daß wir die Summe aller in der Musik möglicherweise vorkommenden Töne und deren Eintheilung in eine Normalsumme, Octave genannt, kennen, sondern wesentlich auch darauf, daß wir wissen und verstehen, in wie vielerlei Arten die Töne dieser Normalsumme auf einander zu folgen vermögen, um musikalische Sylben, Worte zu bilden. Anders würden wir weder musikalisch reden noch musikalisch auffassen lernen. Unsere Buchstaben oder vielmehr Buchstabenlaute kennen wir, wir müssen uns nun auch über die verschieden mögliche Zusammensetzung derselben zu sinnvollen Sylben und Wörtern unterrichten. Aus den Wörtern erst werden dann auch Worte. Es scheint, als ob wir damit in ein unberechenbar großes, unübersehbares Gebiet treten, und in der That — hat man ausgerechnet, ich weiß nicht gleich welch' ungeheurer Summe von immer noch sinnvollen Wort- und Sylbenzusammensetzungen die 24 Buchstaben der Wortsprache fähig sind, so hat doch noch Keiner berechnen können, wie vielerlei gleicher Tonzusammensetzungen auch nur annähernd im Bereiche der Möglichkeit liegen. Indeß ist das für unsern Bedarf auch gar nicht nöthig, sondern wir brauchen zu unserm Zweck nur die verschiedenen Tonabstände zu kennen, in denen die Töne behufs des beabsichtigten Ausdrucks auf einander zu folgen vermögen, da, haben wir das erreicht, das Verständniß jeder andern Verbindung sich nothwendig von selbst ergeben muß. Und wie viele solcher Abstände können wohl seyn? — Nach Maßgabe unsrer Tonschrift — haben wir gelernt — bewegen sich sämmtliche Töne einer Octav auf nur acht verschiedenen Stufen, und so werden es auch wohl nur acht verschiedene solcher Abstände seyn, die wir zu berechnen und deren productiven Charakter oder Ausdrucksweise wir um unsers Zweckes willen zu erforschen haben. (Ich schreibe die Töne einer Octav abermals in Noten auf die Tafel.) Zwar haben wir innerhalb einer Octav zwölf und dem Namen nach sogar siebenzehn unter sich verschiedene Töne, aber

hier ist es auch gerade, wo — wie seiner Zeit gesagt — die Tonschrift wieder wesentlich vereinfacht, was sie zu vervielfachen schien. Wir zählen jene Tonabstände nur nach den Stufen ab, die die Schriftzeichen ihrer Gränztöne auf dem Liniensysteme einnehmen, und kann darnach in Folge der abgeleiteten Töne auch vorkommen, daß ein dem Namen nach ganz derselbe Tonabstand seiner Klanggröße nach verschieden weit ist, so bezeichnen wir diese Verschiedenheit doch nur durch ein ihr entsprechendes Beiwort, was bei Weitem nicht so schwer zu fassen ist, als wollten wir um der siebenzehn verschiedenen Tonnamen willen auch siebenzehn oder auch nur dreizehn verschiedene Tonabstände annehmen, für welche sich zudem kein sicherer Maaßstab finden lassen würde, als die Räume des Liniensystems abgeben. Beschäftigen wir uns nun speciell mit der Lehre.

In der Kunstsprache wird der Abstand eines Tones von einem andern: Intervall, Toninterval l genannt, von dem lateinischen **Intervallum** = Zwischenraum. Es bezeichnet dieser Ausdruck also den Tonzwischenraum oder den Klanghöhenunterschied zwischen zwei angenommenen Tönen. Die Intervalle werden wie alle Tonmessungen immer von der Tiefe nach der Höhe berechnet, d. h. man zählt die unterscheidenden Stufen stets von dem tiefern nach dem höhern Tone, welche beide das Intervall umgränzen oder zu einander beschreiben, ab, und die sich ergebende Anzahl von Linienstufen, welche die beiden Töne auseinander liegen, geben dem Ton-Intervall den Namen. Das kleinste Intervall ist die Prime. Es wird von zwei Tönen gebildet, deren Schriftzeichen im Liniensysteme auf ein und derselben Stufe stehen, ist also kein eigentliches Intervall, weil zwischen den beiden es umschließenden Tönen kein Tonunterschied stattfindet; indeß muß man überall, wo ein Zweites, Drittes ꝛc. ꝛc. folgt, auch ein Erstes haben, so ward auch das Intervall der Prime (von **primus tonus** = erster Ton) mit Recht in der Musik eingeführt, um so mehr, als zwischen den beiden Tönen, von zwei verschiedenen Stimmen oder Instrumenten angegeben, doch auch ein wesentlicher Klangunterschied statt finden kann. Zwei Töne, deren Schriftzeichen auf zwei dicht neben einander liegenden Stufen im Liniensysteme stehen, bilden eine Secunde (von **secundus tonus** = zweiter Ton). Liegen die Schriftzeichen drei Stufen auseinander, so daß eine Stufe dazwi-

schen leer ist, so ist das Intervall eine Terz (von tertius tonus = dritter Ton); bei vier Stufen, so daß zwei dazwischen leer sind, eine Quarte (von quartus tonus = vierter Ton); bei fünf Stufen eine Quinte (quintus tonus); bei sechs Stufen eine Sexte (sextus tonus); bei sieben Stufen eine Septime (septimus tonus), und bei acht Stufen endlich die Octav (octavus tonus). Das die Intervalle, in denen die Musik ihre Töne auf einander folgen läßt oder folgen lassen kann und mit einander verbindet, um einen bestimmten Ausdruck zu gewinnen. Welchen? — Vergegenwärtigen wir uns zur Beantwortung dieser Frage die Klänge oder vielmehr Tonfarben, die durch jene Intervalle oder Tonabstände entstehen, indem wir die beiden Töne, durch welche dieselben gebildet werden, zu Gehör bringen. Ob die Töne dabei gleichzeitig oder in mehr oder weniger unmittelbarer Folge auf einander erscheinen, macht hinsichtlich ihrer Wirkung auf dieses, das Gehör, keinen Unterschied. (Nunmehr schlagen wir auf irgend einem Instrumente alle an der Tafel stehenden acht Intervalle an, zunächst der Reihe nach, dann auch außer der Reihe; nennen dabei abermals den Namen eines jeden Intervalls; wir wiederholen das, ein, zwei, drei Mal, wiederholen auch jedes einzelne Intervall, damit sie alle sich dem Ohre der Schüler recht fühlbar machen.) Welche Beobachtung macht Ihr hinsichtlich der Wirkung der Zusammenklänge? — Ganz richtig: die einen berühren Euer Tongefühl angenehmer, beruhigender, befriedigender, die andern unangenehmer, beunruhigend, schmerzlich. Ihr meint, es müssen auf die letztern wieder andere folgen, welche ihren herben, bittern Eindruck verwischen, mildern. Welche sind die erstern, welche die letztern? — Ich will sie noch einmal wiederholen, und nennt Ihr die Namen. Ganz recht: die erstern sind Prime, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Octav, die letztern Secunde und Septime. Seht, um dieses verschiedenen Eindrucks willen, den diese Intervalle auf unser Tongefühl machen, nennt man die erste Gruppe auch Consonanzen, die letzte Gruppe Dissonanzen. Woher diese Namen? — Sie sind abermals der lateinischen Sprache entnommen und stehende Kunstausdrücke geworden. Die Intervalle der ersten Gruppe tönen gewissermaßen mit den Saiten unsers Gefühlsvermögens, klingen darin gern wieder, daher Consonanzen (von consonare = mittönen, mitklingen); diejenigen der letzten

Gruppe widerstreben dagegen unserm Gefühle, scheinen mit demselben zu streiten, daher Dissonanzen (von dissonare = zuwider klingen). Die ersteren sind gewissermaßen die Vocale unsrer Tonsprache, die letzteren die Consonanten derselben. Beschäftigen wir uns mit jeder Gruppe noch ein wenig insbesondere. Nehmen wir dazu zunächst die zahlreichern Consonanzen. Vergleichen wir sie mit einander. Ich will sie zu dem Ende noch einmal langsam und deutlich angeben. Was bemerkt Ihr? — die vorhin schon angegebene Wirkung ist bei den einen eine vollkommnere, bei den andern eine unvollkommnere, wird bei jenen merklicher wahrgenommen als bei diesen. Welche sind jene? — Prime, Quarte, Quinte und Octav. Welche sind diese? — Terz und Sexte. Ganz recht! drum heißt man jene nun insbesondere auch vollkommene, diese unvollkommene Consonanzen. Selbst bei den vollkommenen Consonanzen werdet Ihr noch einen verschiedenen Grad der Vollkommenheit bemerken. Ob auch wohl bei den Dissonanzen ein solcher Unterschied obwaltet? — Nein, sie berühren gleich widerstrebend unser Gefühl. Machen wir uns nun vor allen Dingen sicher in der Auffassung der verschiedenen Intervalle. (Zu dem Ende können allerhand Uebungen vorgenommen werden. Ich schlage Intervalle an und lasse von den Schülern angeben einmal zunächst, in welche der beiden Gruppen überhaupt das eben angeschlagene Intervall gehört, und dann auch speciell, welches Intervall dieses ist. Ferner lasse ich die Schüler die Intervalle nachsingen, einmal nachdem ich ihnen die Töne derselben vorher angegeben habe und dann auch ohne dies, blos nach den an der Tafel stehenden Schriftzeichen derselben. Hierbei schreite ich stets vom Leichteren zum Schwereren fort. Es wird das Alles nicht sogleich gehen, aber ausdauernde Uebung und geschickte Leitung dieser bringen gleichwohl endlich Fertigkeit zu Wege. Nothwendig, höchst nothwendig sind diese Uebungen. Die Schüler oder Zuhörer werden nicht allein im Auffassen und Treffen der Intervalle geschickt gemacht, sondern auch ihr Gehör, ihr Tongefühl wird dadurch wieder um ein Bedeutendes geschärft, und wie wichtig Beides für den ganzen und eigentlichen Zweck des Unterrichts, darüber nachgehends noch ein Paar Worte.) In diesen Intervallen nun — sagte ich vorhin schon — bewegt sich die Musik, um einen bestimmten Ausdruck zu gewinnen, und wunderbar genug entspricht auch die verschiedene Wirkung,

welche sie auf unser Gehör hervorbringen, den beiden Hauptregungen alles Gefühlslebens, Freude und Schmerz. Wo die Musik Gegenstände aus dem Bereich der ersteren auszudrücken hat, ergeht sie sich in Consonanzen, und bei dem Ausdrucke von Gegenständen aus dem Bereich des letzteren in Dissonanzen. Und wunderbar genug entspricht ferner sogar das Zahlenverhältniß der beiden Intervallgruppen der eigenthümlichen Natur des Gefühlslebens. Vorherrschend nämlich neigt sich dies zu Thätigkeiten im Bereich der Freude; alles Schmerzliche widersteht ihm und selbst, wo es gezwungen ist, sich demselben zu ergeben, sucht es sich doch so bald als nur immer möglich wieder davon los zu winden. Mitten in der Freude können Gedanken an Trauer erwachen, aber es sind nur schnell vorübergehende; mitten inne im Schmerz aber macht sich stets ein bleibendes, nicht zu bewältigendes Sehnen, ein Verlangen, ein Kämpfen nach Freude geltend. Vergessen wir doch daher auch Nichts leichter als Leid und gedenken Nichts beharrlicher als der Lust. (Geschickte Lehrer werden diese Thatsache den Schülern oder Zuhörern trefflich zu veranschaulichen und in Zusammenhang mit dem eigentlichen Lehrgegenstande zu bringen wissen.) Indeß das Gebiet der Freude wie das des Schmerzes ist sehr weit. Von der lieblichen, zärtlichen Tändelei bis zum ausgelassenen Jubel, von der Herz erfüllenden Innigkeit bis zu der lebendigsten Erhebung aller Seele über die Schranken dieser Erde liegen dort, und von der stillen Trauer, sanften Klage und Wehmuth bis zum tödtenden, hinsterbenden Jammer, bis zur Verzweiflung und Wuth hier eine Menge Regungen, die, wie nun auch noch die vielen verschiedenen Thätigkeiten des Begehrungsvermögens, alle Vorwürfe für die musikalische Sprache werden können, und es fragt sich, ob diese dabei auszureichen vermag mit jenen blos sechs Consonanzen und zwei Dissonanzen? — Im Allgemeinen vielleicht, doch zur Bezeichnung der einzelnen feinern Schattirungen und Uebergänge von Regung zu Regung schwerlich. Nun, wie sie mehr Töne hat, als im Augenblicke da auf dem Liniensysteme verzeichnet stehen, so wird sie zuversichtlich auch noch mehr Intervalle, noch mehr Consonanzen und Dissonanzen besitzen, als damit zugleich veranschaulicht wurden. Das ist in der That der Fall, doch *nicht dem Namen*, sondern *nur dem Klange nach*. Durch Zufügung eines Zeichens, nämlich eines Kreuzes oder **b**, wurden auf denselben Linienstufen die sogenannt

abgeleiteten Töne cis des, dis es 2c. 2c. gebildet; wenn wir jetzt auf dieselbe Weise die Intervalle um eine oder zwei Klangstufen erweitern oder verengern, so bleiben zwar dem Namen nach dieselben Intervalle bestehen, weil das Tonzeichen auf dem Liniensysteme seinen Sitz nicht ändert, aber dem Klange nach entstehen ganz andere Tonabstände und weil nur der Ton, nur das Klanghöhenmaaß in der Musik den Ausdruck bestimmt, so muß nun auch die Wirkung der Intervalle wieder eine ganz andere werden. Merkwürdig genug gewinnen durch diese Operation besonders die Dissonanzen an Zahl. Als ob die Natur der Kunst habe die Möglichkeit verleihen wollen, ihr bei ihren Bewegungen zwischen den beiden Seelenpolen überall treu zu folgen, scheint es. Alle vollkommenen Consonanzen werden durch eine solche Erweiterung oder Verengerung sofort zu Dissonanzen und zwar zu den herbsten, schärfsten, die unsere ganze Musik besitzt und die einen solch heftigen Ausdruck aus dem Bereiche des Schmerzes besitzen, daß unser Gefühl ihn nur auf Augenblicke, im schnellen Vorübergehen zu ertragen vermag. Nur die unvollkommenen Consonanzen bleiben auch dabei noch ihrer ursprünglichen Natur getreu, eben so die Dissonanzen, lediglich die Färbung ihres Ausdrucks wechselnd, und zwar in dem Verhältnisse, daß eine Verengerung des Intervalls diesen mildert, eine Vergrößerung dagegen denselben steigert. Wir nennen deshalb auch alle solcher Gestalt durch Verengerung entstandenen Intervalle kleine und verminderte, die durch Vergrößerung entstandenen große oder übermäßige, diese Prädicate zu den eigentlichen Intervallnamen setzend. (Nunmehr zeige ich meinen Schülern auch alle sogenannten alterirten Intervalle, die kleinen und großen, verminderten und übermäßigen Primen, Secunden, Terzen, Quarten 2c. 2c. an der Tafel, auf dem Liniensysteme, wie auf irgend einem Instrumente durch den Klang. Nenne auch die Namen. Fange dann die vorhin in Beziehung auf die einfachen oder vielmehr ursprünglichen Intervalle angestellten Uebungen in Beziehung auf diese von Neuem an und fahre darin fort, bis sie in der Auffassung und Beurtheilung derselben wenigstens einige Fertigkeit und Sicherheit erlangt haben. Es kann dies nicht lange dauern, wenn die Uebungen recht angestellt werden und namentlich jene sehr wichtige didaktische Regel „stets vom Leichtern zum Schwerern" dabei festgehalten wird. Mit Nonen, Decimen 2c. 2c. glaube ich nicht die Reihe der Intervalle noch ver-

mehren zu müssen. Ich will keine Harmoniker oder Contrapunktisten bilden, und lediglich von praktischer Seite angeschaut hat deren Unterscheidung von Secunden, Terzen 2c. 2c. keinen Werth. In praktischer Beziehung erscheinen sie überall nur als Verdoppelungen dieser. Eben deshalb schweige ich auch von der Eintheilung der Intervalle in einfache und mehrfache und vermeide, die Lehre von der Umkehrung derselben mit in den Unterricht zu ziehen. Dies Alles hat für den Volksmusikunterricht durchaus keinen Werth, so wenig es für den Volkssprachunterricht Werth hat, etymologische Untersuchungen über die einzelnen Wortformen anzustellen. Diese gehören der wissenschaftlichen Sprach-, wie jene der Musikkunstlehre, nicht unserer Darstellung an, die Alles anzuschauen und zu geben hat, wie es ist, nicht zugleich wie es entstanden, wozu und warum es ist, nicht wie und woraus es das geworden. Dagegen lasse ich mir vorzüglich angelegen seyn, dem Tongefühle meiner Zuhörer die verschiedenen Klangwirkungen, Klanggrößen und Klangeigenschaften der einzelnen Intervalle einzuprägen. Das in möglichst vollkommenstem Maaße zu erzielen, lasse ich mir keine Mühe zu groß seyn. Das ist Hauptsache. Ja ich deute eben deshalb sogar auch Einiges von der Lehre von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen an, wenn ich solche auch bei Weitem nicht zu einem eigentlichen Lehrgegenstande erhebe. Die Natur dieser Dissonanzen mit den natürlichen Bewegungen im Gefühls- und Begehrungsvermögen zusammengestellt veranlaßt mich dazu. Auch hier nämlich entsteht Nichts urplötzlich, am wenigsten im Bereich des Schmerzes, und auch hier drängt der letztere stets zum Uebergang in das Bereich der Freude, die Leidenschaft zur Ruhe, muß es sonach nicht auch in der Gefühlssprache so geschehen, die lediglich durch ein tönendes Bild jene Bewegungen zur Anschauung, zum Ausdrucke bringen kann und will? — Ich wiederhole: das ist Hauptsache! Warum? — Meine verehrten Leser werden schon längst gemerkt haben, daß neben der Darlegung seiner eigentlichen Lehrgegenstände dies ganze Capitel besonders auf Schärfung des Gehörs und mittelst dieses auf Regemachung, Belebung der Gefühlskräfte der Schüler und Zuhörer abzielt. In keiner Zeit ist mehr von Volksrechten, von öffentlicher Meinung und was dahin gehört gesprochen worden, als in unserer. Niemals noch ward der Rechtssinn, das Rechtsgefühl des Volkes und die Verpflichtung seiner

Berücksichtigung in allen staatlichen, politischen Dingen so sehr in den Vordergrund gestellt, als gegenwärtig. Nun gut, es mag dies das Resultat der gesundesten Rechts- und Moralphilosophie seyn; es mag richtig seyn, daß die seinem Rechtssinne und natürlichen Rechtsgefühle entsprossene Stimme des Volks der oberste, untrüglichste, richtigste Richter in allen Dingen der Politik und der Sitte ist: was folgt? — die Verpflichtung, daß, wie wir bemüht sind, es richtig denken, richtig urtheilen zu lehren, so nothwendig auch bemüht seyn müssen, das Volk richtig fühlen, richtig, fein, zart, genau empfinden zu lehren. Anders bleibt jener Lehrsatz immer ein falscher, weil er Etwas als vorhanden annimmt, was nicht ist, bleibt eine Appellation an ein **Nonens**. Die heutigen Tags immer weiter wieder in Gebrauch kommenden Volksgerichte sind köstliche Güter, aber sorgt nicht blos dafür, durch den Katechismus dem Volke den richtigen Begriff von Mein und Dein beizubringen, sondern lehrt es zuvor auch richtig und edel empfinden, fühlen, bringt ihm zuvor die richtigen Begriffe von Gut und Schlecht, von Schön und Häßlich, Erhaben und Gemein bei, ehe Ihr wagt, seinem Ausspruche Euer Heiligstes, Eure Ehre, Euer ganzes Daseyn anzuvertrauen. Hier, im Gefühle, nicht in dem Gedanken wurzelt das eigentlich Menschliche. Nicht von sich selbst, von Psyche erst fordert Vernunft wahres Leben. Und wie lehren wir dem Volke dies am sichersten? — Ohne Zweifel nur dadurch, daß wir sein Gefühl, sein innerstes Gefühl empfänglich, reizbar für alle, selbst die feinsten Eindrücke, die feinsten Erscheinungsunterschiede von Außen machen und zwar in der harmonisch edelsten Richtung, in jener Richtung, wo es sich von selbst von allem Unedeln abwendet und mit dem Begreifen der Gegensätze den natürlichen Drang zum Edeln in sich trägt. Und wodurch, durch welchen äußern Sinn kann und wird dieses wieder am sichersten geschehen können? — Ohne Zweifel nur durch jenen, der mit dem innersten Gefühle in der unmittelbarsten Verbindung steht, das, aber lediglich für Klänge offene, Ohr. Die Musik allein, recht gelehrt, ist die beste, ja e i n z i g sichere Gefühlslogik für das Volk. Was der Katechismus, die Ethik und Grammatik für den Verstand, das für das Gefühl die Musik. Nichts Anderes außer ihr. Recht gelehrt aber wird sie nach meinem Dafürhalten nur, wenn der Unterricht eben diese ihre wesentlichste

Weltbestimmung stets vor Augen, im Verfolg behält, und daher die manchem Musiker von Beruf vielleicht auffallende Anlage dieses Capitels. Gehör und Gefühl bilden überall das Erste, die musikalische Sache selbst stets nur das Zweite. Immer auf Jenes muß die Darstellung gerichtet seyn. Die Gegenstände gegenwärtigen Capitels gaben die nächste Gelegenheit, das zu zeigen. Es galt und gilt immer, hier den ersten Bauspaten auf den noch als gänzlich uncultivirt anzunehmenden Boden zu setzen. Wie das geschieht, davon hängt der Erfolg vieler noch kommender Arbeiten ab. Kein verständiger, gutgewillter Lehrer wird daher die Wichtigkeit der Sache übersehen. So dürfte ich ihm auch bei aller Ausdehnung meiner Darlegung noch Manches, ja Vieles zu bedenken übrig lassen.)

Drittes Capitel.

Die Lehre von der Tonschrift.

Wie die Wortsprache in einer eigenthümlichen Schrift ein Mittel besitzt, das, was sie ausdrückt, ihre Vorstellungen, Gedanken und Begriffe auch in sichtbaren Zeichen festzuhalten und so zur Mittheilung für alle Zeiten und Räume möglich zu machen, in gleicher Weise besitzt die ausschließliche Tonsprache in einer eigenen sogenannten Tonschrift ein Mittel, ihre Ausdrücke, Gefühle, Affekte und Leidenschaften in von dem Auge erkennbaren Zeichen festzuhalten und so für alle dieser Zeichen Kundige, mögen sie durch Zeiten oder Räume noch so ferne stehen, verständlich zu machen. Bereits hatten wir wiederholt Gelegenheit, uns davon zu überzeugen und sogar auch schon Mehreres aus dieser Tonschrift kennen zu lernen. Machen wir sie jetzt zum besondern Gegenstande unsrer Lehre. Es ist ihre vollständigste Kenntniß um so wichtiger, als wir anders Nichts von dem zu verstehen vermögen, was todte oder uns fern stehende Personen Schönes und Gutes in der Tonsprache zu der Welt und somit auch zu uns geredet haben, und es sind Meister darunter, in deren Tonaufzeichnungen die schönsten, edelsten, ergreifendsten Genüsse liegen.

Die Wortsprache bildete sich ihre solche Schrift, indem sie für jeden ihrer Laute ein eigenes sichtbares Zeichen erfand, durch deren Zusammenstellung sich dann eben solche von dem Auge erkennbare Wörter und Worte bilden, wie das Ohr bei ihr selbst, ihrer unmittelbaren Mittheilungsweise wahrnimmt. Auch die Musik, die Tonsprache, besitzt für jedweden ihrer 120 Töne ein eigenes solches Zeichen. Es sind diese Zeichen aber noch weit vollkommener, weit mehr sagender als jene der bloßen Wortsprache. In der That, die Tonschrift ist ausgebildeter noch als die so vollkommen scheinende Wortschrift. Vieles, was zum richtigen Verständniß der Wortsprache so durchaus nothwendig ist, als Betonung, Aussprache, Länge und Kürze der Dauer der einzelnen Sprachlaute, läßt sich aus den Zeichen dieser an und für sich schlechterdings nicht erkennen, sondern muß gewissermaßen erst aus dem Sinne, aus der Bedeutung der ganzen aufgezeichneten Rede errathen werden; die Zeichen der Tonschrift dagegen enthalten schon in ihrer Gestalt und Zusammensetzung Alles, was nur irgend in dieser Beziehung aus und von einer Sprache für das Auge sichtbar dargestellt werden kann. Nichtsdestoweniger ist die Tonschrift nicht etwa auch um so viel mannigfaltiger, verwickelter und reicher an Zeichen als die Wortschrift, im Gegentheil ist sie sogar verhältnißmäßig noch weit einfacher, überschaulicher und somit auch leichter zu erlernen als diese. Für die vierundzwanzig verschiedenen Buchstaben in doppelter und dreifacher Gestalt und die vielen alle ganz eigens geformten Interpunktionszeichen der Wortschrift besitzt die Tonschrift im Grunde nur d r e i an sich verschiedene Zeichen, mit denen sie, lediglich mittelst einer verschiedenen Verwendung, Formirung und Zusammenstellung derselben, Alles auch für das Auge erkennbar macht, was — wie gesagt — nur irgend aus und von einer Sprache, hier der Tonsprache, für dasselbe erkennbar gemacht werden kann. Was sonst noch dazu gehört, sind bloße Nebenzeichen, deren auch die Wortschrift außer den vielen Buchstaben und Interpunktionszeichen noch manche besitzt, und selbst die Zahl auch dieser Nebenzeichen ist nicht so groß, daß von daher ein entgegengesetzter Schluß gemacht werden könnte. Keine Bange also, ich hoffe nicht blos, sondern bin überzeugt, Ihr werdet die Tonschrift schneller kennen lernen, als Ihr einst Eure Wortschrift schreiben und lesen lerntet. Wenige Stunden werden dazu ausreichen und hierzu brauchtet Ihr Jahre.

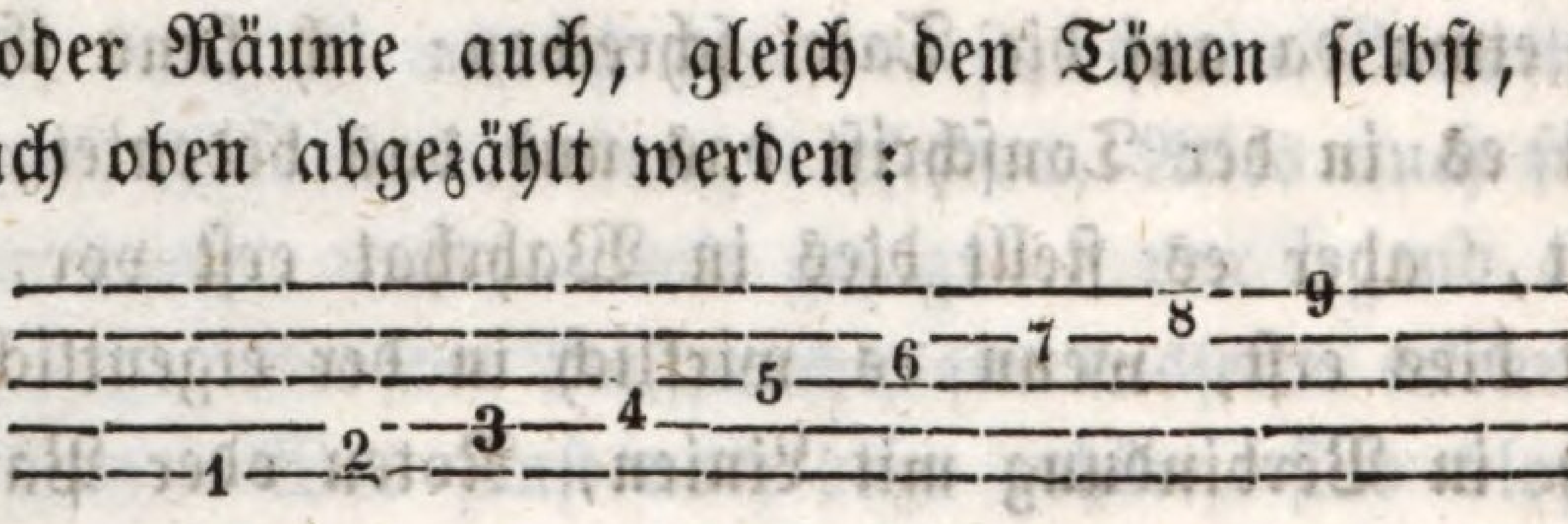
Machen wir uns zu dem Ende zuvor mit den Zeichen überhaupt bekannt, welche der Tonschrift als solcher eigenthümlich zugehören. Solche sind: einmal und vor allen das Liniensystem, das Ihr der Hauptsache nach schon kennt; dann die Noten, statt deren bisweilen auch Ziffern angewendet werden, und drittens die für die Momente der Ruhe oder des Innehaltens mit der Sprache die Stelle der Noten vertretenden Pausen. Diese drei die Hauptzeichen, deren die Schrift keinen Augenblick bei ihren Aufzeichnungen entbehren kann, womit diese ihren wesentlichsten Theilen nach aber immer auch schon vollendet werden. Dann kommen noch einige Nebenzeichen, als: viertens die Schlüssel, fünftens die sogenannten Versetzungszeichen, sechstens Vortrags- oder eigentlich Sprachzeichen, und siebentens Abkürzungszeichen oder Abbreviaturen. Letztere gehören genau genommen zu den Vortrags- oder Sprachzeichen, indem sie immer zugleich den Sinn in sich schließen, wie eine Noten- oder sonstige Aufzeichnung vorgetragen, in Tönen ausgesprochen werden soll; indeß werden sie meistens nicht zu denselben gerechnet und können sie auch wohl, von anderer Seite betrachtet, eine ganz eigene Gattung von Tonschriftzeichen ausmachen. Die Nebenzeichen insgemein dienen meist nur dazu, die Tonbedeutung der genannten drei Hauptzeichen näher zu bestimmen, zu erläutern oder zu erweitern. Für sich haben sie keinen Sinn, keinen Inhalt, keine Bedeutung; sie erhalten diese erst durch ihr Hinzutreten zu den Hauptzeichen. Letztere allein sind selbstredend; die Nebenzeichen nur mitredend. Mögen wir nehmen welches der Nebenzeichen wir wollen und etwa da auf die Tafel schreiben: ich kann Euch wohl sagen, daß es in der Tonschrift das und das bedeutet, vorstellt oder bewirkt, aber es stellt dies in Wahrhat erst vor, bedeutet und bewirkt dies erst, wenn es wirklich in der eigentlichen Tonschrift, d. h. in Verbindung mit Linien, Noten oder Pausen vorkommt. Diese drei dagegen haben immer an sich schon, auch ohne in Verbindung mit einem der Nebenzeichen, eine wirklich tonische Bedeutung. Uebrigens ist das auch der einzige Unterschied zwischen den beiden Zeichengattungen. Es darf daraus nicht etwa auf einen geringeren Werth, eine geringere Wichtigkeit der Nebenzeichen gegenüber von den sogenannten Hauptzeichen in der ganzen Tonschrift geschlossen werden. In anderer Beziehung sind jene eben

so wichtig als diese. Die Tonschrift als solche kann ohne sie eben so wenig existiren als ohne die genannten Hauptzeichen. Es sind ihr beide Gattungen wesentlich, so wesentlich wie dem menschlichen Körper jedes seiner Glieder, nur nimmt die eine mehr den Vordergrund, die andere mehr den Hindergrund auf dem ganzen sprechenden Figurenbilde ein. Die Zeichen der ersten Gattung sind die Haupt-, jene der zweiten die die Handlung der erstern erläuternden, vervollständigenden, die ganze Scene abrundenden Nebenfiguren, die sich daher um jene je nach Sinn und Absicht des Bildes gruppiren wie die mithandelnden Personen auf einem dramatischen Gemälde. Daß sie deshalb minder nothwendig, minder wesentlich läßt sich daraus nicht folgern, so wenig als aus der geringeren Kraft und Größe des kleinen Fingers im Vergleich zu den übrigen Fingern auf eine mindere Nothwendigkeit desselben zu einer vollständigen, vollkommen wirksamen Hand geschlossen werden darf. Sämmtliche Haupt- und Nebenzeichen zusammengenommen machen erst die ganze und wie gesagt für allen Bedarf ausreichende Tonschrift.

So viel im Allgemeinen über dieselbe; unterrichten wir uns nun über jedes einzelne Zeichen insbesondere.

1. Das Liniensystem.

Das Liniensystem sind fünf in gleichmäßiger Entfernung über einander herlaufende Linien, deren dadurch entstehendes Fachwerk, d. h. die Linien selbst nebst ihren Zwischenräumen, genau der Stufenfolge der sogenannten Stammtöne entspricht, und dessen Stufen oder Räume auch, gleich den Tönen selbst, immer von unten nach oben abgezählt werden:
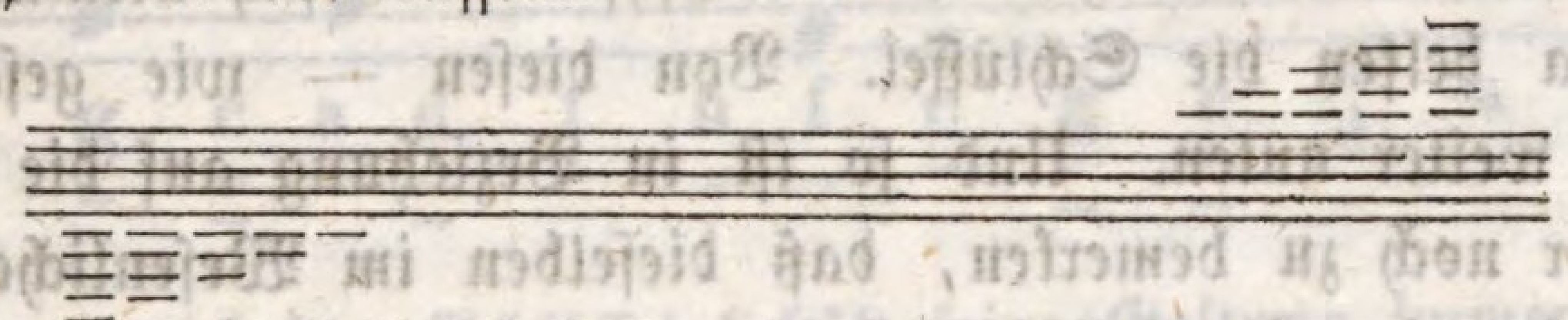


Demnach umfaßt das Liniensystem, wie alle fünf Linien zusammengenommen genannt werden, neun verschiedene Räume, auf deren jedem ein eigentliches Tonzeichen zu stehen kommen kann, und die wirkliche Tonbedeutung dieses Zeichens wird nach Maßgabe eines Normaltonsitzes dermaßen genau nach der Raumfolgenreihe abgezählt, daß jeder folgende Raum auch mit einem folgenden Stammtone übereinstimmt. Daß die Noten die eigentlichen

Tonzeichen sind, wißt Ihr schon: angenommen nun z. B. die Note auf der ersten, d. i. der untersten Linie, bedeute den Ton eingestrichen **c**, so wird und muß jener Regel zu Folge die Note auf der dritten Linie den Ton eingestrichen **g** bedeuten, denn von der ersten bis zur dritten Linie sind fünf verschiedene Räume und dieses **g** ist auch der fünfte Ton von jenem **c** in der Reihe der Stammtöne: **c d e f g a h**. Die Note auf der zweiten Linie muß in gleichem Falle den Ton eingestrichen **e**, die zwischen der dritten und vierten Linie oder auf dem dritten Zwischenraume eingestrichen **a** ꝛc. ꝛc. bedeuten. Das ist Alles so einleuchtend, daß es kaum noch einer weitern Erklärung bedarf. Gleichwohl wollen wir noch etwas bei dem Beispiele stehen bleiben, um unser Auge im Abzählen der einzelnen Linienräume, im schnellen Uebersehen des ganzen Systems zu üben. Nach dem Beispiele hatte der Ton eingestrichen **c** auf der ersten Linie als Normalnote seinen Sitz: welcher Ton wird hiernach nun wohl ferner auf diesem oder jenem Linienraume vorgestellt? (Der Lehrer fragt alle Räume durch, bis die Schüler durch schnelles Antworten Beweise von gewonnener Fertigkeit im Uebersehen und Abzählen der Linienräume ablegen. Auch füllt er zu dem Ende das Liniensystem mit Noten aus, zuerst der Reihe nach, dann beliebig in bald dieser bald jener sprungweisen Folge.) Genug, die Raumleiter des Liniensystems entspricht genau der Klangleiter der sogenannten Stammtöne, und es wird diese auf jener abgezählt nach einem voraus bestimmten Normaltonsitze. In unserm bisherigen Beispiele war uns dieser die erste Linie für eingestrichen **c**: angenommen, die dritte Linie gelte als solcher für eingestrichen **c**, so würde die Note zwischen der dritten und vierten Linie eingestrichen **d**, die auf der vierten eingestrichen **e**, die zwischen der vierten und fünften eingestrichen **f**, die auf der fünften eingestrichen **g**, die zwischen der zweiten und dritten klein **h**, auf der zweiten klein **a**, zwischen der ersten und zweiten klein **g**, auf der ersten klein **f** bedeuten, denn aufwärts von eingestrichen **c** folgen die Stammtöne der Reihe nach eingestrichen **d e f g** und ab- oder rückwärts klein **h a g**. Wie die Töne sich ihrem Klanghöhenmaaße nach über einander aufstaffeln, so und genau so auch die Linienräume. Es konnte in der That kein besseres, entsprechenderes sichtbares Bild für die Töneleiter gewählt werden, und es ist zum mindesten zu verwundern, wie Einige

schon unternehmen mochten, ein noch besseres, passenderes zu erdenken! Hielten sie jenes, unser Liniensystem, etwa nicht für leicht faßlich genug? — Nun, kann es denn für eine blos dem Ohre wahrnehmbare Leiter ein faßlicheres sichtbares Bild geben als eine mit Linien übereinander dargestellte Leiter? — Hier ist Leiter für Leiter, Stufe für Stufe. Nichts, weder Zahlen noch sonst Etwas, vermag die Tonfolge und Tonabstände deutlicher zu versinnlichen. Ueberzeugen wir uns davon. Es soll die Zahl 1 den Ton **c** bedeuten, so wird und muß die Zahl 5 den Ton **g** bedeuten; aber wann wohl werdet Ihr das Intervall leichter und schneller erkennen, wenn ich es durch 1—5 oder wenn ich es jetzt auf den Linien darstelle? Ohne Zweifel hier, wo nicht erst der Verstand noch zu rechnen, an den Fingern abzuzählen braucht, sondern das Auge schon mit einem Blicke den Abstand der beiden Töne von einander übersieht, abmißt. Ein Anderes doch erscheint Euch unerklärlich. Ich sagte früher, bei andrer Gelegenheit, daß, ungeachtet die Summe von 120 Tönen, welche unsere Musik besitzt, sich auf die blos zwölf Töne einer Octav reducire, und ungeachtet man deshalb blos auf eigenthümliche unterschiedliche Namen und Bezeichnungsweisen für diese zwölf Töne habe Bedacht zu nehmen brauchen, — daß ungeachtet alles dessen jeder Ton sämmtlicher zehn Octaven sein eigenes Zeichen in der Tonschrift und, da dieses vorzugsweise in dem Notensitze auf dem Liniensysteme besteht, so insbesondere auch seinen eigenen Sitz auf letzterem habe, damit die Tonschrift gar keinen Zweifel übrig lasse, welches **c d e f g** ꝛc. ꝛc. etwa von den möglichen zehn verschiedenen **c d e f g** ꝛc. ꝛc. mit dem Tonzeichen gemeint sey, und reducirt sich nun hier die Summe von 120 Tönen auch auf blos 70, da wir zugleich gelernt haben, daß die fünf sogenannt abgeleiteten Töne einer Octav, also zusammen 50, mit Hülfe noch anderer Zeichen auf denselben Linienräumen dargestellt werden, wo die sogenannten Stammtöne ihren Sitz haben, so zeigt doch hier das Liniensystem die Möglichkeit der Darstellung von nur n e u n verschiedenen Tönen, und wo — das werdet Ihr mich jetzt fragen — wo, wie nun auch die noch übrigen 61 Töne auf dem Liniensysteme zur Anschauung bringen? — Werden nicht Zahlen, Ziffern doch vielleicht besser seyn? — Nein, und aus vielen Gründen nein. Auch zur Darstellung der noch übrigen 61 Töne besitzt unsere Tonschrift die sichersten Mittel. Das

erste von diesen ist abermals das Liniensystem, das zweite sind die sogenannten Notenschlüssel, von denen weiter unten die Rede. Früher, in alten Zeiten, bestand das Liniensystem aus ungleich mehr Linien als jetzt, und man konnte daher auch weit mehr Töne auf demselben darstellen. Als mit Ausbildung der Musik aber nothwendig wurde, eine immer größere Fertigkeit im Notenlesen zu besitzen, bemerkte man bald, daß eine so große Anzahl von Linien schnell zu übersehen sebst dem geübtesten Auge zu schwer wird, und man ermäßigte dieselbe daher auf blos fünf Linien, bei welcher ungeraden Zahl die Mittellinie dem Auge einen sehr sichern Anhaltspunkt für die Ueberschauung des Ganzen darbietet. Man that das, weil sich mit Hülfe der genannten Schlüssel die im musikalischen Leben zumeist vorkommenden Töne schon auf diesen blos fünf Linien darstellen lassen, und weil sich für die Töne, die dennoch etwa darüber hinausreichen, recht gut auch sogenannte kleine Hülfslinien, für jeden Ton oder jede Note besonders gezogen, anwenden lassen:



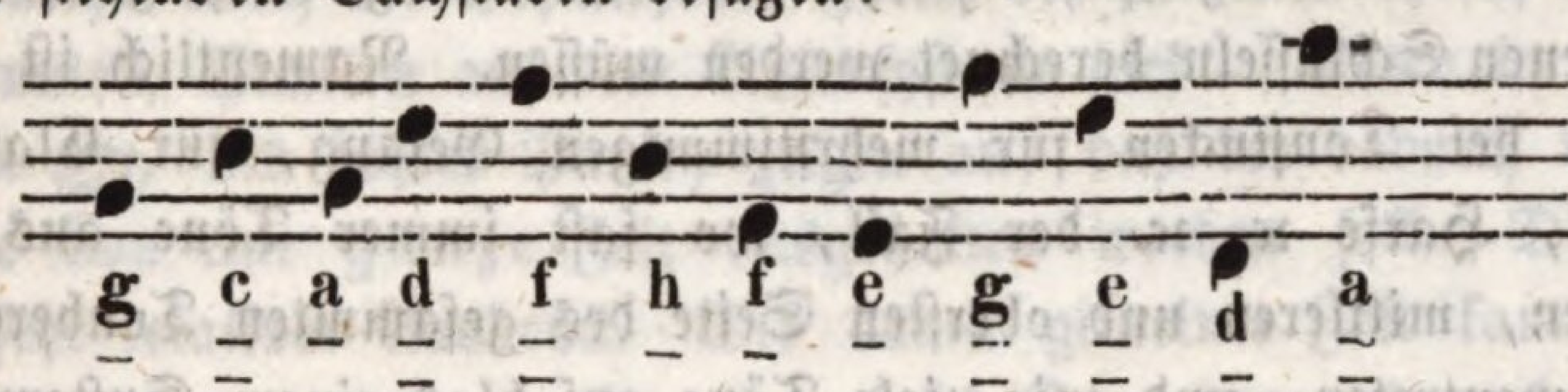
Es erscheinen diese Hülfslinien gewissermaßer als eine momentane Erweiterung des eigentlichen Liniensystems, nach oben, wenn die darzustellenden Töne die Räume dieses überschreiten, nach unten, wenn die Töne tiefer liegen, als die Räume dem vorausbestimmten Normaltone gemäß reichen. Es kann durch dieselben das ganze Liniensystem um das dreifache erweitert werden, so daß dieses also Räume genug zur Darstellung von an 30 Tönen darbietet. Sonderlich erschwert wird das Notenlesen durch diese Hülfslinien auch nicht, einmal weil sie nur momentan, nur vorübergehend in der Tonschrift vorkommen, und dann weil in solchem Falle das Auge an dem ganzen Fünfliniensysteme, dessen Tonumfang es kennt, schon einen hinlänglich sichern Anhaltspunkt hat, auch sie, die Hülfslinien, schnell zu übersehen und abzuzählen. Machen wir den Versuch. (Ich nehme nun das frühere Beispiel wieder auf und erweitere dasselbe bis zu Tönen über und unter den Linien ohne und mit bald so bald so vielen Hülfslinien. Ich erkläre den Schülern, daß diese gleichsam als nothwendige Ueberbleibsel dort, wo fünf Linien genug sind, ausgelöschter, wegge-

lassener Linien angesehen werden müssen. Ich nehme bald diesen bald jenen Normaltonsitz an und lasse darnach die Schüler abermals angeben, welche Töne hiernach von den einzelnen auf dem so erweiterten Liniensysteme stehenden Tonzeichen vorgestellt werden. Das Abzählen der Linienräume geschieht auf gleiche Weise wie oben: von dem Normaltonsitze an auf- und abwärts. Es kann nicht fehlen, daß die Schüler auch in der Beurtheilung der Hülfslinien bald fertig werden.) Uebrigens zu sehr vermehrt dürfen die Hülfslinien auch nicht werden, weil sonst das Notenlesen gleichwohl dadurch bedeutend erschwert statt erleichert werden würde. Das angegebene Maaß, wornach sie das ursprüngliche Liniensystem um das Dreifache erweitern, dürfte das Aeußerste seyn. Ja ohne sonderliche Noth wird ein guter Notenschreiber auch nicht einmal so viele anwenden, da es so gar außer den Schlüsseln, wie wir später erfahren werden, namentlich bei der Lehre von den Abbreviaturen, noch leicht verwend- und erkennbare Mittel genug giebt, das zu vermeiden. Wozu das Liniensystem an sich niemals ausreicht, da helfen die Schlüssel. Von diesen — wie gesagt — ebenfalls weiter unten. Und so ist in Beziehung auf die Hülfslinien nur noch zu bemerken, daß dieselben im Wesenlichen alle Eigenschaften der Hauptlinien theilen: auch in ihren Räumen nehmen blos die Tonzeichen der sogenannten Stammtöne Platz, d. h. es zählen sich jene nach der Reihenfolge dieser ab, und auch in ihren Räumen werden die sogenannt abgeleiteten Töne lediglich durch Zufügung eines noch weitern Zeichens zu dem Zeichen der Stammtöne vorgestellt. Sind sie doch im Grunde auch nichts Anderes als eine — wie gesagt — momentane Fortsetzung oder Erweiterung des Hauptliniensystems, deren Bestandtheile außer der Form keinen Unterschied von den Bestandtheilen dieses machen können noch dürfen. Daß nach den Räumen des Liniensystems auch die Tonintervalle oder Tonabstände abgezählt werden, erfuhren wir bereits im vorhergehenden Capitel.

2. Die Noten.

Die eigentlichen Tonzeichen dann, oder die Zeichen, durch welche nun auf dem Liniensysteme die Töne wirklich vorgestellt werden, durch welche angedeutet wird, welcher Ton in jedem einzelnen Falle effectuirt, angeschlagen, gesungen, gespielt, gehört

werden soll, welchen Ton der Tonredner im Augenblicke seiner Redeaufzeichnung meinte, sind die Noten. Allgemein angeschaut sind diese Punkte, die in die Räume des Liniensystems gezeichnet werden. Ein denselben voraus geschicktes anderes Zeichen, Schlüssel genannt, bestimmt, welcher Ton auf einem gewissen dieser Räume seine Stelle haben soll. Darnach dann geschieht die Eintragung wie die Tonentzifferung der Punkte, indem man die Raumstellung derselben mit jenem Normaltonsitze vergleicht und hiernach die einzelnen Tonstufen nach der Reihe der sogenannten Stammtöne abzählt. Es ist uns das Alles schon bekannt und bereits im vorhergehenden Absatze ausgeführt worden. Angenommen durch den Schlüssel werde bestimmt, daß die Note auf der zweiten Linie das eingestrichene g bedeute, so können unter folgender Notenreihe keine andern Töne gemeint seyn, als die darunter stehenden Buchstaben besagen:



Der vorangestellte Schlüssel behält seine Geltung immer so lange, bis ein anderer auf dem Liniensysteme eintritt oder dafür gesetzt wird. Das Liniensystem gleicht den Zeilen unsrer Wortschrift: es läuft ununterbrochen fort; gemeiniglich über die ganze Breite des Papiers, und reicht ein System nicht aus zu der beabsichtigten Aufzeichnung, so setzt sich diese in dem folgenden Systeme fort, wie unsere Wortschrift in ihren verschiedenen auf einander folgenden Zeilen. Dabei kann aber auch vorkommen, daß zwei, drei, vier und noch mehr vorn durch eine Klammer (Accolade) mit einander verbundene einzelne Systeme nur einer solchen Zeile gleichen. Das hat seinen Grund in Folgendem. Alle Töne, welche bei ihrem Erklingen der Reihe nach auf einander folgen sollen, werden auch durch solche der Reihe nach auf einander folgende Noten vorgestellt: alle Noten, die neben oder nach einander auf dem Liniensysteme stehen, lesen wir auch in solcher Folge, wie die auf einander folgenden Buchstaben unsrer Wortschrift. Wenn dagegen mehrere Töne auf einmal, zu gleicher Zeit erklingen sollen, so werden dieselben durch über einander stehende

Noten vorgestellt: alle Noten, die über einander auf dem Liniensysteme stehen, sollen und müssen in der Tonsprache auch auf einmal, zu gleicher Zeit, ausgesprochen, zu Gehör gebracht werden. Und nun kann wohl geschehen, daß zur Aufzeichnung aller der Töne, die solcher Weise auf einmal, zu gleicher Zeit zu Gehör gebracht werden sollen, ein einziges Liniensystem nicht ausreicht, vielmehr zwei, drei, vier und noch mehr Systeme dazu nothwendig sind, und damit alsdann gleichwohl kein Zweifel darüber obwalten kann, daß die auf den verschiedenen Systemen verzeichneten Töne zu einander gehören, verbindet man letztere alle vorn mittelst einer Klammer oder sogenannten Accolade. Natürlich trägt dabei jedes einzelne System seinen eigenen Schlüssel, und es kann somit sogar vorkommen, daß die zusammengehörenden aber auf mehreren Systemen verzeichneten Noten hinsichtlich ihrer Tonbedeutung nach ganz verschiedenen Schlüsseln berechnet werden müssen. Namentlich ist dies z. B. bei Tonstücken für mehrstimmigen Gesang, für Clavier, Orgel, Harfe &c. &c. der Fall, wo fast immer Töne aus der unteren, mittleren und obersten Seite des gesammten Tonbereichs zusammentreten, und wie viele Töne auf blos einem Systeme in Noten verzeichnet werden können, haben wir bereits gelernt. Ein Paar Beispiele werden hinreichen, Euch alles bis daher Gelehrte klar zu machen. (Ich schreibe die Beispiele an die Tafel, für jeden Gegenstand eines: wenige Worte der Wiederholung dazu, und — ich kann nicht zweifeln — die Schüler haben Alles auf's deutlichste begriffen. Daß es sich auch ihrem Gedächtnisse bleibend einpräge, dafür sorgt der ganze kommende Unterricht, bei welchem der Beispiele eine Menge wiederkehren, besonders aber sorgen dafür die praktischen Sing- und Spielübungen.)

Nicht genug übrigens, daß wir wissen, welche Töne durch die auf dem Liniensysteme verzeichneten Noten vorgestellt werden, und daß wir aus deren Stellung ersehen, ob dieselben einzeln der Reihe nach oder gleichzeitig, mehrere zumal, in einer Art Gesellschaftlichkeit erklingen sollen, sondern wir müssen auch wissen, in welcher Dauer, auf wie lange dies zu geschehen hat, wie lange jeder einzelne durch die Noten vorgestellte Ton auszuhalten ist, bis ein anderer, folgender an seine Stelle oder überhaupt ein Stillstand, ein Aufhalt in den ganzen musikalischen Redefluß tritt.

Damit kommen wir auf den ersten der wesentlichen Vorzüge zu reden, durch welche sich die eigentliche Tonschrift vor der gewöhnlichen Wortschrift auszeichnet. Allerdings hat auch diese für jeden der verschiedenen Sprachlaute ein eigenes Schriftzeichen, aber ob dieselben das einemal länger, das anderemal kürzer, in diesem Worte oder in dieser Sylbe so und so weit gedehnt, in jener so und so kurz ausgesprochen werden sollen oder müssen, dafür besitzt sie keinerlei Merkmale. Das Alles überläßt sie dem Verständniß ihres Lesers, der es aus dem Sinne des Ganzen, aus den Begriffen der einzelnen Wörter und Sätze gewissermaßen errathen muß. Unsere Tonschrift aber drückt auch dies, die entweder willkührlich verlangte oder für den richtigen Ausdruck, das richtige Verständniß des Ganzen wie jedes, selbst des kleinsten Satzes nöthige Klangdauer jedes einzelnen Tones, ganz bestimmt aus. Wodurch? durch die Gestalt, die Form, die sie jenen ihren, Noten genannten, Punkten auf dem Liniensysteme giebt. Noten in dieser Form 𝅝, als hohler Punkt, zeigen an, daß der dadurch vorgestellte Ton eine ganze Zeit ausgehalten werden soll. Das ist ein sehr relativer Ausdruck. Die damit gemeinte Zeit kann eine halbe, ganze, zwei, drei, vier, sechs Secunden und noch mehr umfassen. Das kommt auf die Vorausbestimmung an, ob die Töne schneller oder langsamer auf einander folgen sollen. Indeß ist diese Bestimmung getroffen nach irgend welchem Maaße, so erstreckt sich auch der Klang des durch jene Note vorgestellten Tones über die Ganzheit desselben. Viele nennen daher auch wohl die Note an sich eine ganze Note, aber das ist falsch oder kann nur im uneigentlichen Sinne gemeint seyn. Jede Note, einerlei von welcher Gestalt, macht für sich ein Ganzes, nur in Absicht auf jenes vorausbestimmte Zeitmaaß der Tonfolge kann damit eine ganze, halbe oder welche sonstige Klangzeit bezeichnet werden. Noten in dieser Gestalt 𝅗𝅥, ein hohler Kopf oder Punkt, mit einem senkrechtem Stiele daran, zeigt an, daß der dadurch vorgestellte Ton nur eine halbe Zeit, nur halb so lange als der der ersten Note fortklingen soll. Diese Noten ♩, ein gefüllter Punkt (Kopf) mit einem senkrechten Stiele, bezeichnen eine Viertelszeit; der dadurch vorgestellte Ton soll nur den vierten Theil so lange dauern, als der der ersten Note. Diese ♪, ein gleicher Punkt

mit noch einem Fuße oder einer Fahne an dem Stiele sind sogenannte Achtelsnoten: diese  sogenannte Sechszehntelnoten; diese  sogenannte Zweiunddreißigstelnoten; diese  sogenannte Vierundsechszigstelnoten, und diese  sogenannte Einhundertachtundzwanzigstelnoten. Eine kürzere Klangdauer kennt die Musik nicht, so hat sie auch keine Bezeichnungsweise mehr für noch kürzere Geltungen. Angenommen nun, wir setzen zuvor fest, wie schnell die Viertelsnoten eines Tonstücks auf einander folgen sollen, so folgt aus diesem Schema, daß in dem Tonstücke jede sogenannte ganze Note eben so lange fortklingen muß, wie vier Viertel nach einander, jede halbe Note wie zwei solcher Viertel, während der Zeit eines einzigen Viertels zwei volle Achtel, während derselben Zeit vier volle Sechszehntel, acht Zweiunddreißigstel, sechszehn Vierundsechszigstel, zweiunddreißig Einhundertachtundzwanzigstel. Mit andern Worten: die durch sogenannte halbe Noten vorgestellten Töne folgen gerade noch einmal so schnell auf einander als die durch ganze Noten vorgestellten, die durch Viertelsnoten vorgestellten wieder noch einmal so schnell, die Achtel abermals noch einmal so schnell ꝛc. ꝛc. Ueben wir uns in der Auffassung dieser durch die verschiedene Gestalt der Noten in der Tonschrift zugleich sichtbar gemachten verschiedenen Klangzeitgrößen der Töne. Ich will zu dem Ende einmal immer 1 zählen und zwar in solch schneller Folge auf einander als ich meine, daß sogenannt ganze Noten auf einander folgen; zählt Ihr während derselben Zeit halbe Noten, also in gleichabgemessenen Zwischenräumen 1 2, während ich Eins sage und wiederhole. (Es geschieht.) Nun zählt während derselben Zeit einmal Viertel, 1ₐ 2ₐ 3 4, bis ich wieder Eins sage, und in ganz gleichmäßiger Folge. Jetzt will umgekehrt ich einmal Viertel zählen, und Ihr zählt halbe Noten, darnach ganze Zeitnoten, hiernach Achtel ꝛc. ꝛc. (Setzen wir diese Uebungen durch alle Notengattungen fort. Es sind die vortrefflichsten Vorbereitungen zu der späteren, für die Seelenbildung so äußerst fruchtbaren Taktlehre. Um dem Auge auch ein Bild von dem zu geben, was das Ohr hier hört und das Gefühl empfindet, schreibe ich sämmt-

liche Noten an die Tafel und zwar so geordnet, daß die Räume, welche die Noten einnehmen, dem verschiedenen Zeitwerthe derselben entsprechen.) Ihr bemerkt, daß die durch die Notenform ausgedrückte verschiedene Klangzeitgröße immer nur eine gerad- und zwar zweitheilige ist; ohne Zweifel wird die Tonsprache aber auch in den Fall kommen, ihren Klängen eine noch andere, eine ungerad-, drei-, fünf-, sechs- 2c. 2c. theilige Zeitdauer geben zu müssen; der Ausdruck, die eigenthümliche Natur des auszudrückenden Gegenstandes kann das nothwendig machen; und es fragt sich somit, ob die Tonschrift auch Mittel besitzt, solche Klanggrößen sichtbarlich zu machen? — Allerdings! sie vermag eben so gut jeden anderstheiligen Zeitwerth der Noten vorzustellen, nur gehören die Erklärungen über das Wie noch nicht hieher, sondern es wird erst weiter unten bei Betracht der Nebenschriftzeichen und zwar insbesondere der sogenannten Vortragszeichen davon die Rede seyn können. Hier konnte unsere Absicht lediglich auf das Kennenlernen der verschiedenen Notenzeichen für sich gerichtet seyn, und in der Beziehung ist nur noch Eines zu bemerken. Ohne Zweifel habt Ihr schon beobachtet, daß die Stiele der Noten kleinerer Zeitgeltung auf dem Liniensysteme bald auf-, bald abwärts gerichtet, ebenso die Fahnen an denselben bald einzeln geschrieben, bald von mehreren Noten zusammen gestrichen worden sind: das hat für die eigentliche Bedeutung derselben gar keinen Werth, sondern einestheils blos in der Bequemlichkeit des Notenschreibers, anderntheils auch darin, daß die Noten in einer dem Auge wohlgefälligen Weise auf dem Liniensysteme geordnet werden, und drittens in dem bei allen Schriftarten geltenden Gebote der Deutlichkeit seinen Grund. Wollten wir z. B. die Noten, deren Köpfe über das Liniensystem zu stehen kommen, in das Bereich der Hülfslinien hinein, aufwärts, die entgegengesetzten abwärts streichen, d. h. ihre Stiele so richten, so würde das nicht allein nicht schön aussehen, sondern zehnmal für einmal würde man auch nicht sofort genau erkennen können, zu welchem Liniensysteme die Noten eigentlich gehören. Deutlichkeit, Bestimmtheit der Bezeichnung und hübsches Aussehen entscheiden darüber. Eben so über das Zusammenstreichen der Fahnen, obschon hierbei insbesondere auch noch manche andere Regel in Geltung kommt, die wir ebenfalls weiter unten bei Betrachtung der Vortragszeichen erfah-

ren werden, und obschon man nie Fahnen von mehr solchen Noten zusammenstreichen sollte, als zusammengenommen ein bestimmt gemessenes, sogenannt taktisches Zeitgrößenmaaß ausfüllen. Was hierunter zu verstehen, wird uns die Lehre vom Takt zeigen.

3. Die Pausen.

Die Noten bezeichneten die Töne. Je nach der durch die Gestalt jener zugleich erkennbar gemachten Zeitdauer dieser kommt der Ton keiner zweiten oder überhaupt folgenden Note zur Erscheinung, bis der der ersten seine vorgeschriebene Zeit hindurch geklungen hat, aber unmittelbar darnach tritt auch der Ton dieser folgenden Note ein. Zwischen zwei unmittelbar auf einander folgenden Noten ist in der Musik selbst kein klang-, kein tonleerer Raum. Indeß vermag und darf keine Rede ununterbrochen von Laut zu Laut fortschreiten. Nicht blos daß sie sich in verschiedenen Lauten bewegt, sondern Sinn und Ausdruck gebieten ihr eben so nothwendig auch, hin und wieder gewisse, bald kleinere, bald größere Ruhepunkte eintreten zu lassen, in denen kein Laut, kein Ton wahrgenommen wird. Menschen, die ohne Aufhalt, wie man sich auszudrücken pflegt in einem Tone fortsprechen, reden nicht, sondern plappern, schwatzen. Es sind nicht Sinn noch Verstand in ihren Wortvorträgen, wir verstehen sie nicht. Jeder wirklich ausdrucksvolle Redevortrag muß gewisse Ruhepunkte beobachten, und diese müssen in seinen sichtbaren Aufzeichnungen eben sowohl zu erkennen seyn als seine verschiedenen Laute. Anders kann auch die Schrift nicht recht verstanden, muß tausendmal für einmal falsch wieder gegeben werden. Die Wortschrift erfand deshalb und zu dem Ende die sogenannten Interpunktionszeichen. Sie sind, wie wir alle wissen, sehr ungenau und lassen dem Leser noch immer vieles Dahergehörige aus dem Sinne und der Bedeutung der einzelnen Redesätze zu errathen oder zu abstrahiren übrig. Die Tonschrift dagegen, indem sie in ihren Tonzeichen zugleich auch die Zeitdauer der vorgestellten Töne genau anzugeben wußte, konnte natürlich auch hier wieder weit glücklicher, weil weit vollständiger seyn. Sie brauchte nur für jedes besondere Tonzeichen auch ein eigenes Schweigezeichen zu erdenken, d. h. für jedes der Zeitgeltung nach verschiedene Tonzeichen. Und so haben wir in der That eben so viele verschiedene Schweigezeichen,

als wir der Zeitgeltung nach verschiedene Tonzeichen besitzen. Diese Schweigezeichen, Pausen genannt, wie die Noten selbst in das Liniensystem eingetragen, geben genau an, nicht allein wo ein Ruhepunkt in der Tonrede, eine Unterbrechung ihres Klängestromes statt finden soll, sondern auch, wie lange derselbe dauern soll, zu dauern hat. Der Leser einer aufgezeichneten Tonrede braucht nur die darüber bestehenden Regeln zu beobachten, und wie er nie fehlen konnte in Betreff der Zeitdauer der Töne, so kann er nun auch nicht fehlen in Betreff der Dauer derjenigen längeren oder kürzeren Augenblicke, wo, einerlei nun aus welchem Grunde, fast immer aber um des beabsichtigten Ausdruckes willen, kein Ton gehört werden soll. So vielerlei Notengestalten, eben so vielerlei Pausengestalten. Dem Zeitwerth der sogenannt ganzen Note entspricht als Pause ein kleiner dicker an irgend einer Linie des Liniensystems hängender Querstrich (𝄻); dem Zeitwerth der sogenannt halben Note als Pause ein eben solcher, aber auf irgend einer Linie des Liniensystems ruhender Querstrich (𝄼); der Viertelsnote entspricht als Pause dieses Zeichen 𝄽 oder 𝄽; der Achtelsnote dieses 𝄾; der Sechszehntelnote dieses 𝄿; der Zweiunddreißigstelnote dieses 𝅀; der Vierundsechszigstelnote dieses 𝅁; der Einhundertachtundzwanzigstelnote dieses 𝅂. Wir bemerken, daß die Zeichen der Pausen kleinerer Geltung genau der Form der Noten, für welche diese eintreten, nachgebildet worden sind. Hinsichtlich der ersten Pausengestalt ist ferner zu merken, daß dadurch auch wohl jeder volle Takt, mag er einerlei welchen Zeitwerth haben, wenn kein Ton in demselben wahrgenommen werden soll, bezeichnet wird, und daß demnach die Pause auch wohl Eintaktpause genannt zu werden pflegt. (Hier haben wir den Schülern nothwendig auch schon wenigstens einige, die praktischesten Begriffe von Takt beizubringen, um so mehr, als anders sich die Pausenlehre gar nicht im Weitern verfolgen läßt.) Kommt vor, daß noch länger als die Zeit von vier Vierteln oder einen ganzen Takt hindurch kein Ton wahrgenommen werden soll, so wird dies durch Zusammensetzung mehrerer der genannten Pausenzeichen ausgedrückt, ausgenommen die Zeit von gerade zwei und vier

vollen Takten. Für diese beiden Zeiträume existiren wieder zwei besondere Pausezeichen. Die Zweitaktpause ist ein zwischen irgend zwei Linien des Liniensystems stehender senkrechter dicker Strich (▬); die Viertaktpause ein eben solcher Strich, der aber eine Linie durchschneidet, also von einer Linie bis zur dritten reicht I. Mittelst aller dieser Zeichen kann jede beliebig große und kleine Ruhezeit genau ausgedrückt werden, um so mehr und um so genauer, als alle die verschiedenen Nebenzeichen, wodurch wir die Klangzeit einer Note in eine drei=, fünf=, sechs=, kurz ungradtheilige umzuwandeln vermögen, auch bei Pausenzeichen angewendet ihre Geltung behalten. Bei einer Ruhe von mehreren oder vielen Takten werden Bequemlichkeitshalber für die eigentlichen Pausenzeichen auch wohl ein oder zwei schräge Striche auf das Liniensystem und darüber die Anzahl der zu pausirenden Takte in Ziffern gesetzt. Ihr fragt, warum man nicht auch, wie eine Zweitakt= und Viertaktpause, eine Zweitakt= und Viertaktnote hat? — Ehemals hatte man auch solche, viereckig gestaltete Noten, welche eine Geltung von 8 und mehr Vierteln bewahrten; indeß kommen dieselben in der neueren Musik fast gar nicht mehr vor. Schwerlich wenigstens, daß Ihr dergleichen Noten je zu Gesicht bekommt, und warum sollte ich Euch Etwas lehren, Euer Gedächtniß mit Etwas belästigen, was keinen praktischen Werth für Euch hat? — Ließ ich sie daher aus unserer Notentafel weg. Diese genügt uns vollkommen. Ueben wir uns dafür lieber nun auch in der Auffassung der Pausengrößen. Wir wollen zu dem Ende zunächst vier Viertel zählen, dabei aber das zweite und vierte Viertel pausiren, also nur 1 und 3 laut aussprechen, 2 und 4 ganz leise. (Es geschieht und ich nehme überhaupt die im vorigen Absatze angedeuteten Uebungen wieder auf, die Pausezeiten bald in diese bald in jene sogenannten Taktzeiten verlegend und zum Zählen bald diese bald jene Notengattungen wählend. Auch theile ich die Schüler wohl in verschiedene Gruppen. Die eine zählt Achtel, Viertel oder was sonst, die andere zu gleicher Zeit nach anderen Notenwerthen, und die eine muß so, die andere wieder anders pausiren. Man glaubt nicht, wie außerordentlich fruchtbar das rhythmische Gefühl dadurch geweckt wird, und in diesem und dem Tongefühle, da wurzelt das Leben, das der ganze Unterricht über Geist, Seele

und Leib auszugießen vermag.) Wo Pausen stehen in der Tonschrift, da kein Ton — haben wir sonach gelernt — und zwar so lange kein Ton, als die Pausen Zeitwerth, Zeitgeltung haben. Damit soll und kann nun aber nicht etwa gesagt seyn, daß bei Pausen der Tönestrom in allen Fällen und allen Richtungen zufließen aufhöre, stocke, schweige. Wenn mehrere Personen in verschiedenen Stimmen zusammen singen, so kann recht wohl vorkommen, daß die Einen zu pausiren haben, während die Andern fortsingen. Zählten doch vorhin auch von Euch Einige 2, 4, während die Anderen eben diese Zahlen um der Pausen willen nur leise angeben durften. So kann es wohl geschehen, daß in einer Notenzeile, mag dieselbe aus einem oder mehreren mit einander verbundenen Liniensystemen bestehen, Noten und Pausen gemeinschaftlich über einander auftreten. Es ist dies der Fall, wenn zwei oder mehrere Notenreihen auf dem Liniensysteme über einander herlaufen, die gemeinschaftlich ausgeführt werden sollen. Dieselben repräsentiren gewissermaßen, wenn die Ausführung auch nur von einer Person auf einem dazu tauglichen Instrumente, wie Clavier, Orgel oder dgl., geschieht, verschiedene Stimmen oder Personen, und da trifft sich's häufig, daß die eine Stimme zu schweigen hat, während die andere Töne angiebt. Ein Beispiel macht Euch das deutlicher. (Ich schreibe ein passendes auf die Tafel, erst mit zwei oder mehreren, dann auch mit blos einem Liniensysteme.) Kurz die Pausen haben nur für diejenige Stimme Geltung und Bedeutung, in deren Notenreihe sie vorkommen. Es versteht sich das eigentlich von selbst, indeß wollte ich, um jedem Mißverständniß vorzubeugen, nicht unterlassen, es ausdrücklich zu bemerken. Wenn Du (Sie) und Du und Du, wenn Ihr drei gemeinschaftlich ein Lied singt, Jeder in oder mit einer andern Stimme, oder wenn Sie drei auf drei verschiedenen Instrumenten Musik mit einanander machen, so kann sich der Gesang oder das Spiel eines Jeden nicht allein in Tönen von ganz verschiedener Zeitgeltung fortbewegen, so daß der Eine Noten von größerem Zeitwerthe vorzutragen hat, während der Andere zu derselben Zeit weit mehr solche von geringerem Zeitwerthe vortragen muß, sondern es kann der Eine auch ganz und gar zu pausiren haben, während die andern Beiden fortspielen oder fortsingen, und wenn nun die Noten aller drei Stimmen oder Instrumente in einer Zeile
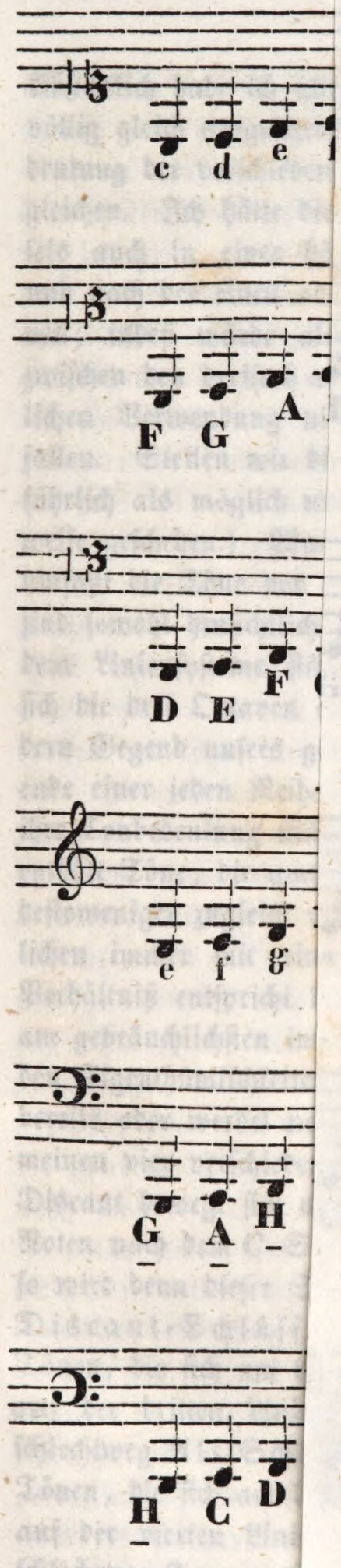
zusammengetragen worden sind, einerlei auf blos einem oder auf zwei oder drei verschiedenen, nur mittelst einer Klammer vorn verbundenen Liniensystemen, so müssen in solchem Falle hier auch Noten und Pausen gleichzeitig über einander zu stehen kommen, denn mehrere Töne — haben wir gelernt – die gleichzeitig vorgetragen werden sollen, werden in der Tonschrift durch Noten über einander vorgestellt, also nothwendig auch zusammenfallende Ton- und Schweigmomente. Das ist klar. Was aber folgt? und das ist wichtig für die ganze Lehre. Es folgt, daß sonach auch der Zeitwerth der Pausen immer nach demjenigen Zeitmaaße bemessen oder berechnet werden muß, das für den Zeitwerth der eigentlichen Tonzeichen, der Noten, festgestellt worden ist. Das einemal können die ganzen, die halben Zeitnoten, die Viertel, die Achtel ꝛc. ꝛc. langsamer, das anderemal um so und so viel schneller auf einander folgen. Das hängt von dem voraus bestimmten Tempo oder Zeitmaaße der Tonbewegung in der aufgezeichneten Tonrede ab. (Ich gebe die nöthige allgemeine Erklärung von Tempo.) So lange nun darnach die ganze, halbe Note, das Viertel, Achtel ꝛc. ꝛc. dauert, so viel Zeit darnach die wirklichen Noten oder durch Noten vorgestellten Töne einnehmen, eben so viel Zeit zu schweigen schreiben auch die in derselben Aufzeichnung die Stelle der Noten vertretenden Pausezeichen vor. Bestimme ich z. B. bei einem nach Noten vorzutragenden Tonstücke zuvor, daß die Viertel so und so schnell auf einander folgen sollen, so ergiebt sich von selbst, wie schnell alle übrigen Noten vorgetragen werden müssen, aber ich bestimme damit zugleich auch, daß die Zeit der ganzen, halben, Viertels-, Achtels- ꝛc. ꝛc. Pausen in dem Tonstücke genau eben so lange dauern soll, als die Klangzeit der in ganzen, halben, Viertels-, Achtels- ꝛc. ꝛc. Noten vorgestellten Töne. Vergegenwärtigen wir uns auch diese Regel abermals durch Beispiele (und ich nehme in der That die früheren Zählübungen mit untermischten Pausen nach verschiedenen Notengattungen wieder auf, nunmehr jedoch so, daß ich ein und dieselbe Uebung mehrmals und zwar jedesmal in einem andern Tempo anstellen lasse). Auf welchem Linienraume die Pausen stehen, ist selbstverstanden einerlei.

Damit kennen wir die Hauptzeichen der Tonschrift.

4. Die Schlüssel.

Unter den Nebenzeichen nehmen die sogenannten Schlüssel, Notenschlüssel, die erste, die wichtigste Stelle ein. In dem Namen schon liegt, was sie sind und bedeuten. Sie erst geben den rechten und verlässigen Aufschluß über die eigentliche Tonbedeutung der Noten, indem sie nämlich dem Normaltone, von welchem schon vorhin bei der Lehre von den Noten als demjenigen Tone die Rede war, nach dessen Notenstelle auf dem Liniensysteme die Notenstellen aller übrigen Töne auf demselben gemäß der darüber bestehenden und dort ausgeführten Regel abgezählt, berechnet werden, — indem sie diesem Normaltone seinen eigentlichen Notensitz auf dem Liniensysteme anweisen. Wir haben mehrere solcher Schlüssel und mußten mehrere haben, wenn auf dem Liniensysteme alle 70 sogenannten Stammtöne durch einen eigenen Notensitz dargestellt werden können sollten. Ich erinnere an das, was schon bei der Lehre von dem Liniensysteme und von den Noten in dieser Beziehung gesagt wurde. Hätten wir blos einen solchen Schlüssel, so würden wir zur Darstellung aller genannten 70 Töne in Noten viel zu viele Hülfslinien nöthig haben, das Liniensystem gar zu weit ausdehnen müssen, so daß es kaum noch möglich seyn dürfte, dasselbe zu übersehen. Indem wir aber mehrere haben, von denen der eine der Note des Normaltones einen höher, der andere derselben einen tiefer gelegenen Linienraum anweist, so vermögen wir mittelst derselben die Noten für alle Töne so zu stellen, daß wir mit nur wenigen, leicht übersehbaren Hülfslinien, mit einer nur geringen Ausdehnung des ganzen Liniensystems dazu ausreichen. Durch die Schlüssel also erfahren wir erst ganz bestimmt, welcher Ton durch irgend eine Note vorgestellt wird. So kann denn auch hier erst von den eigentlichen Tonnamen der Noten die Rede seyn. Der Schlüssel sind im Allgemeinen drei: der **C**-Schlüssel, welcher den Notensitz des Tones eingestrichen **c** als des Normaltones, der **G**-Schlüssel, welcher den Notensitz des Tones eingestrichen **g** als des Normaltones, und der **F**-Schlüssel, welcher den Notensitz des Tones klein **f** als des Normaltones bestimmt. Der **C**-Schlüssel hat diese Gestalt 𝄡, der **G**-Schlüssel diese 𝄞, der **F**-Schlüssel diese 𝄢. Der **G**-Schlüssel wird nur auf eine Weise angewendet: sein unterer

Hacken umschlingt immer die zweite Linie des Systems und sagt dadurch, daß die Note auf dieser Linie das eingestrichene **g** bedeutet, wornach alle weiteren nach dem Schlüssel vorkommenden Noten abzuzählen oder hinsichtlich ihrer Tonbedeutung zu berechnen sind. Er findet, weil er die Noten der höhern Töne möglichst tief auf das Liniensystem verlegt, seine Anwendung in der Tonschrift für alle solche Stimmen und Instrumente, die sich meist in den höhern und höchsten Tönen bewegen. Der **C**-Schlüssel kommt in dreierlei Weise vor, einmal wo er auf der ersten, dann wo er auf der dritten und endlich wo er auf der vierten Linie steht. Wo er steht, immer besagt er, daß die Note des eingestrichenen **c** auf dieser Linie ihren Sitz hat und daß darnach die Tonbedeutung aller weiteren nach ihm vorkommenden Noten abzuzählen oder zu berechnen ist. Die Tonschrift für alle solche Stimmen oder Instrumente, die sich hauptsächlich in den mittleren Regionen des ganzen Tonreichs bewegen, bedient sich seiner, und da letztere Bewegung eine solche seyn kann, die bald mehr nach der Höhe, bald mehr nach der Tiefe sich neigt, so verlegt er auch die Noten bald tiefer auf das Liniensystem herab, bald höher auf dasselbe hinauf, um entweder über oder unter demselben die zu vielen Hülfslinien zu verhüten. Der **F**-Schlüssel hat abermals einen doppelten Sitz: auf der vierten und auf der dritten Linie; dort weist er jene, hier diese der Note des kleinen **f** als Sitz an; dort rückt er also die Noten für die tiefern Töne mehr auf das Liniensystem hinauf und findet somit auch hauptsächlich in der Tonschrift für alle sich besonders in tiefen und den tiefsten Tönen bewegenden Simmen und Instrumente Verwendung; hier verlegt er dieselben mehr in die Mitte und macht so möglich, daß in der Tonschrift für immer noch tief, gleichwohl weniger tief gelegene Stimmen und Instrumente zu viele Hülfslinien über dem eigentlichen Systeme entbehrt werden können. Ich will nun in einer eigenen Tabelle an die Tafel schreiben, welche Töne je nach Gebrauch der drei verschiedenen Schlüssel durch die Noten auf dem Liniensysteme wirklich vorgestellt werden, indem ich unter die einzelnen Noten jedesmal auch die Tonnamen derselben in Buchstaben setze. Es geschehe der Reihe nach:


c d e
F G A
D E F
e f g
G A H
H C D

Absichtlich habe ich alle sechs Reihen der äußeren Notengestalt nach völlig gleich aufgeschrieben: wir können sie so und damit die Bedeutung der verschiedenen Schlüssel um so besser mit einander vergleichen. Ich hätte die Notenreihe des einen oder andern Schlüssels auch in einer höhern oder tiefern Tonlage anfangen lassen und nach der einen oder andern Seite noch weiter fortführen können; indeß würde alsdann der eigentliche specifische Unterschied zwischen den dreifach verschiedenen Schlüsseln und ihrer verschiedentlichen Verwendung nicht so deutlich, so unmittelbar in's Auge fallen. Stellen wir die Vergleichung an. (Thun wir dies so ausführlich als möglich und nöthig, hier kann es nur andeutungsweise geschehen.) Was bemerken wir zunächst? Jede Notenreihe umfaßt die Töne von drei vollen Octaven; die Noten aller Reihen sind sowohl hinsichtlich ihrer Gestalt als hinsichtlich ihres Sitzes auf dem Liniensysteme sich völlig gleich; nichtsdestoweniger bewegen sich die drei Octaven einer jeden einzelnen Reihe in einer besondern Gegend unsers gesammten Tonbereichs, Tonanfang und Tonende einer jeden Reihe sind anderen, die Noten sich gleich, aber ihre Tonbedeutung nicht. Das bewirken die Schlüssel. Jede Reihe enthält Töne, die auch in den andern Reihen vorkommen, nichtsdestoweniger zugleich völlig eigenthümliche, und die gemeinschaftlichen immer mit einem eigenthümlichen Notensitze. All' dieses Verhältniß entspricht den Eigenthümlichkeiten gewisser Organe, die am gebräuchlichsten im musikalischen Leben vorkommen, namentlich den Eigenthümlichkeiten der menschlichen Singstimmen. Ihr wißt bereits oder werdet noch näher erfahren, daß es deren im Allgemeinen vier verschiedene giebt: Discant, Alt, Tenor, Baß. Der Discant bewegt sich meist in Tönen, die sich am bequemsten durch Noten nach dem C-Schlüssel auf der ersten Linie darstellen lassen: so wird denn dieser Schlüssel, so gebraucht, auch wohl schlechtweg Discant-Schlüssel geheißen. Der Alt bewegt sich meist in Tönen, die sich am bequemsten durch Noten nach dem C-Schlüssel auf der dritten Linie darstellen lassen: er heißt, so gebraucht, schlechtweg Alt-Schlüssel. Der Tenor bewegt sich zumeist in Tönen, die sich am bequemsten durch Noten nach dem C-Schlüssel auf der vierten Linie darstellen lassen: er heißt, so gebraucht, schlechtweg Tenor-Schlüssel. Der Baß bewegt sich zumeist in Tönen, die sich am bequemsten durch Noten nach dem F-Schlüssel

auf der vierten Linie darstellen lassen: er heißt, so gebraucht, auch schlechtweg der Baß-Schlüssel. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß diese vier Schlüssel blos in Notenwerken für die vier menschlichen Singstimmen vorkommen: sie werden von der Tonschrift je nach Bedarf überhaupt benutzt, mag diese Aufzeichnungen einerlei für welches Instrument zu besorgen haben, und über den Bedarf entscheidet die Bequemlichkeit, leichtere Uebersehbarkeit. Unter den Instrumenten, die sich vorzugsweise in den höhern und höchsten Tönen bewegen, für deren Aufzeichnung der G-Schlüssel als der passendste erscheint, ist die Violine das bekannteste, verbreitetste: so heißt dieser Schlüssel auch wohl gemeinhin Violin-Schlüssel. Aus gleichem Grunde heißt der F-Schlüssel auf der dritten Linie gebraucht Bariton-Schlüssel von jener Bariton getauften menschlichen Singstimme, die nach Klang und Tonumfang sich meist zwischen dem eigentlichen Baß und Tenor bewegt. Richten wir unser Augenmerk abermals auf die Tabelle. Wir bemerken ferner: ungeachtet der 6 mal 3 Octaven beschreibt dieselbe doch nur einen Tonumfang von nicht vollen sechs Octaven. Am deutlichsten sehen wir das aus den beiden Reihen des zu höchst und des zu tiefst liegenden Schlüssels, des G- und des Baß-Schlüssels, die — nebenbei gesagt — auch die gebräuchlichsten in der gesammten Tonschrift sind. Es rührt das von den vielen gemeinschaftlichen Tönen der sechs Reihen her. Durch Anwendung von nur noch einem Paar Hülfslinien mehr, oben und unten, lassen sich übrigens fast sieben vollständige Octaven blos mittelst Anwendung der verschiedenen Schlüssel bequem, d. h. ohne das Lesen derselben zu erschweren, in Noten darstellen, und für die Darstellung der aus dem gesammten Tonreiche noch fehlenden Töne — ward schon gesagt — giebt's noch andere Mittel, von denen weiter unten die Rede. Indeß macht die Anwendung auch dieser Mittel die Schlüssel keineswegs entbehrlich. Ohne Schlüssel nirgends eine bestimmte Tonbedeutung irgend einer Note. Daher: wo Noten, auch Schlüssel. Es stehen diese zu Anfang jeder Notenzeile und sie behalten ihre Geltung, bis ein anderer Schlüssel auf dem Liniensysteme erscheint. Daher nun aber auch das unerläßliche Gebot für Jeden, der Musik lernen und treiben will, sich in der Kenntniß der Wirkung der verschiedenen Schlüssel so fest und gewandt zu machen, daß, wo nur eine Note zu sehen, er auch augenblicklich weiß,
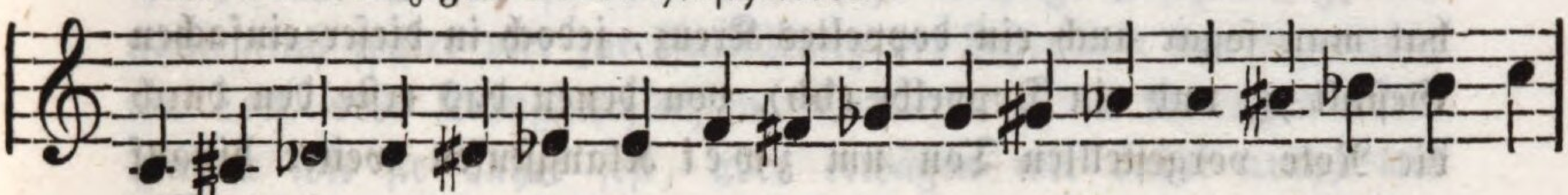
welcher Ton dadurch vorgestellt wird, mag vorgezeichnet seyn einerlei welcher Schlüssel. Es ist dies so nothwendig, wie für Jeden, der lesen können will, die fertigste, gewandteste Kenntniß der Buchstaben der Wortschrift, mag diese eine geschriebene oder eine gedruckte, gestochene oder welche sonst seyn. Streben wir nach dieser Fertigkeit. Es wird nicht so schwer werden, sie uns zu erwerben. Lesen wir zu dem Ende erst noch einmal die in der Tabelle aufgezeichneten Töne laut, nennen dabei den Schlüssel, den Sitz jeder einzelnen Note auf dem Liniensysteme und darnach endlich auch den Tonnamen derselben. Nun will ich anfangen, die Buchstaben, durch welche letztere angegeben worden sind, nach und nach auszulöschen: ergänzen wir die Tonnamen aus dem Gedächtniß. Der Reihe nach geht das bald. Lösche ich jetzt die ganze Tabelle aus und schreibe statt deren beliebige Noten nach bald diesem bald jenem Schlüssel auf, damit Ihr abermals deren Töne namhaft macht. Auch will ich Euch Töne dictiren, die Ihr in Noten nach einem von mir zuvor bestimmten, diesem oder jenem Schlüssel nachschreibt. Uebersetzen wir ferner die hiernach entstandenen Notenreihen auch in jeden andern Schlüssel, wie ihr dieselben Worte bald in deutscher bald in lateinischer Schrift zu schreiben gelernt habt. Endlich wollen wir verschiedene Notenbeispiele in für uns passenden Schlüsseln aufschreiben und die dadurch vorgestellten Töne singen oder spielen. (Die Uebungen müssen so mannigfaltig angestellt und so lange fortgesetzt werden, bis die Schüler oder Zuhörer, wenn auch noch nicht fertig, so doch ziemlich sicher im Lesen der Noten nach allen Schlüsseln sind. Es ist das durchaus nothwendig. Der Knabe, der heute Discant singt, singt im nächsten Jahre vielleicht Alt, nach der Mutation Tenor oder Baß, und vermag er dann nicht einmal die ihm vorkommenden Noten zu lesen, so wirft er um des Wenigen willen, was ihm fehlt, alles in der Schule Gelernte als leeren, überflüssigen Plunder von sich. Der heute Geige spielt, kommt morgen vielleicht in die Lage, Bratsche spielen zu müssen, wer heute Clarinette bläst, muß morgen vielleicht das Bassethorn in die Hand nehmen; wer heute Althorn blies, soll morgen vielleicht am Tenorhorn aushelfen, und hindert alle diese blos die Unkenntniß der Noten und Schlüssel am Mitwirken in der Gesellschaft, so erscheint ihnen um des wenigen Fehlenden willen die ganze durchgemachte Schule leerer Plunder. Hier zum großen

Theile, ja nicht selten einzig und allein die Schuld, warum der Musikunterricht in den Schulen fast nie über deren Grenzen hinausreicht, hinauswirkt. Gar leicht und sehr heilsam lassen sich die Uebungen auch wieder in Verbindung mit jenen, im vorhergehenden Capitel angedeuteten im Auffassen der einzelnen Tongrößen und Tonintervalle bringen, so daß dann Auge und Ohr gleichmäßig beschäftigt und damit alle geistigen Kräfte in Thätigkeit gesetzt werden.)

5. Die Versetzungszeichen.

Mit den Noten und Schlüsseln kennen wir übrigens erst die Tonschriftzeichen aller sogenannten Stammtöne: zur Darstellung der sogenannt abgeleiteten Töne cis des, dis es ꝛc. ꝛc., deren wir dem Namen nach in jeder Octav zehn, also im Ganzen in Wirklichkeit zwar nur 50, dem Namen nach jedoch 100 kennen lernten, ward uns noch kein Zeichen. Wodurch werden sie sich in der Tonschrift bemerkbar machen? — Ich sagte es früher bereits: durch dieselben Noten nach denselben Schlüsseln, nur mit Hinzufügung eines noch weitern Zeichens zu jenen, wie das ü ö ä in der Wortschrift durch u o a nur mit Hinzufügung eines noch kleinen e über diesen. Welches dieses Zeichen? — Das einemal Kreuze, das anderemal Bee. Das Kreuz hat diese Gestalt ♯, das Be ist ein gewöhnliches kleines lateinisches b. Diese Zeichen vor die Noten gestellt, wird die Tonbedeutung derselben sofort eine andere und zwar eine solche, wornach der ursprünglich dadurch vorgeschriebene Ton um eine Klangstufe höher oder um eben so viel tiefer versetzt erscheint. Man nennt die beiden Zeichen daher auch summarisch Versetzungszeichen. Welches von den beiden Zeichen hat die erstere, welches die zweite Wirkung? — Ein ♯ vor einer Note erhöht den dadurch ursprünglich vorgestellten Ton um eine Klangstufe, ein b erniedrigt denselben um eben so viel. (Sagen wir noch nicht „um einen halben Ton“ oder gar „kleinen halben Ton“. Von letzterm und seinen verwandten Intervallen brauchen unsere Schüler aus später zu entwickelnden Gründen gar Nichts zu wissen, und von ersterm ꝛc. ꝛc. wissen sie wenigstens im Augenblicke noch Nichts, da unsere Intervallenlehre erst nachgehends sich so weit ausdehnen wird.) Durch ein ♯ vor der Note c also wird der dadurch ursprünglich vorgestellte Ton in cis, durch ein b vor der Note d dieser Ton in

den Ton des verwandelt, und dies gilt bei allen Noten wie bei allen dadurch ursprünglich vorgestellten sogenannten Stammtönen. Sonach nun vermögen wir mittelst dieser ♯ und b alle Töne unsers gesammten Tonsystems und auch nicht etwa blos ihrem Klanghöhenmaaße, sondern selbst ihrem Namen nach in der Tonschrift ganz deutlich und bestimmt, keinen Zweifel mehr darüber zulassend, darzustellen. Ich will zum Beweise nur die sämmtlichen namhaften Töne einer einzigen Octav herschreiben:



Wer von uns, da wir jetzt auch die Bedeutung der Schlüssel kennen, wüßte nicht, daß mit diesen 18 Noten nur die 18 namhaften Töne **c cis des d dis** 2c. 2c. der eingestrichenen Octave, vom eingestrichenen **c** bis zum zweigestrichenen **c**, gemeint sind? — Keine anderen Töne können damit gemeint seyn, und die Genauigkeit bleibt, die Noten mögen dastehen einerlei hinter welchem Schlüssel, einerlei auf welchem Linienraume, einerlei in welcher Gestalt. Doch warum zwei und nicht blos eines solcher Versetzungszeichen? Wir haben ja gelernt und sehen in dem letzten Beispiele deutlich, daß die Tonnamen **cis** und **des**, **dis** und **es**, **fis** und **ges**, **gis** und **as**, **ais** und **b** immer nur einen und denselben Ton bezeichnen, warum diesen Ton nun nicht immer auch auf ein und dieselbe Weise, entweder mittelst eines ♯ oder mittelst eines b darstellen? — Das hat (eine andere etwa aus der eigentlichen musikalischen Ton-, Harmonie- oder welcher andern Lehre hergeholte gewissermaßen tonwissenschaftlichere Erklärung würde eben sowohl zu dem Viel zu Viel des Volksmusikunterrichts gehören, wie ein Auslassen über die eigentlich zwischen den beiden sogenannt enharmonischen Tönen auch stattfindenden Klanghöhenunterschiede) — das hat in der musikalischen Orthographie seinen Grund. Die Tonschrift hat ihre Orthographie wie die Wortschrift. Warum schreiben wir geben und nicht gäben, während wir doch so sprechen und in der Vergangenheit auch sagen gaben? — **cis** und **des**, **dis** und **es** 2c. 2c. sind immer nur ein Ton, in der Tonschrift aber könnte es zu Mißverständnissen und Verwechslungen führen, wollten wir denselben immer blos auf eine Weise darstellen. (Führen wir Gleichnisse aus der Wortschrift an.) Nur

dürfen wir die Lehre von dieser musikalischen Orthographie getrost denen überlassen, die einmal wirkliche Tonredner, Tonkünstler werden wollen, und so auch in der Tonschreibekunst geübter seyn müssen als wir. Uns genügt, die Bedeutung der musikalischen Schriftzeichen zu kennen: wer von Euch dahin gelangen will, selbst auch musikalische Gedanken aufzuzeichnen, wie er Begriffe und Gedanken in Worten aufzeichnet, der wird und muß besondern Unterricht darin nehmen. Um der musikalischen Orthographie willen hat man sogar auch ein doppeltes Kreuz, jedoch in dieser einfachen Gestalt ╳, und ein Doppelbe (bb), von denen das erste den durch die Note vorgestellten Ton um zwei Klangstufen weiter hinauf versetzt, und das letztere denselben um eben so viel vertieft. Ein ╳ vor **c** also verwandelt den durch die Note ursprünglich vorgeschriebenen Ton in den Ton **d**, und ein **bb** vor **a** denselben in **g**, nur heißen die Töne in diesem Falle nicht etwa auch **d** und **g**, sondern bei solchen Doppelerhöhungen wird an dem Namen auch die Sylbe **is** und bei den Doppelerniedrigungen die Sylbe **es** verdoppelt, **c** wird zu **cisis**, **d** zu **disis** rc. rc., **g** zu **geses**, **a** zu **asas** rc. rc., obschon der eigentlich vorgestellte Ton wiederum kein anderer ist als der nur um zwei Stufen höher oder tiefer liegende des ursprünglichen Systems. Ich sage: auch dieser Gebrauch ist blos um der Orthographie willen in die Tonschreibekunst gekommen, in der Klangwelt selbst bleibt er ohne Einfluß, wie die Initialbuchstaben in unsrer Wortschrift ohne allen Einfluß auf Aussprache und Begriff bleiben, mögen wir sie groß oder klein schreiben. Dagegen ist der verschiedene Gebrauch von ♯ und **b** in der Tonschrift für uns in einer andern Beziehung sehr wichtig. Wir haben in dem vorhergehenden Capitel gelernt, daß die sogenannten Tonintervalle nicht nach der Stufenfolge der eigentlichen Klänge, sondern nach den Räumen abgezählt und berechnet werden, welche die diese darstellenden Noten auf dem Liniensysteme einnehmen, nicht nach der Anzahl der Klangstufen, um welche die beiden zu bemessenden Töne von einander entfernt liegen, sondern nach der Anzahl der Linienräume, um welche die sie darstellenden Noten von einander entfernt stehen. Vergegenwärtigen wir uns die ganze Lehre noch einmal und halten sie nun zusammen mit der Lehre von den Versetzungszeichen. Der Schritt z. B. von **c** bis ♯ **c** oder ╳ **c** oder **b c** und **b b c** ist darnach gleichwohl noch

nichts Anderes als eine Prime, obschon durch die letzteren Noten des Beispiels ganz andere Töne vorgestellt werden als **c**; von **d** bis ♯♯ **a** oder ✕ **a** oder **b a** und **b b a** ist, ungeachtet die letzteren Noten ganz andere Töne als **a** vorstellen, nichtsdestoweniger blos eine Quinte. (Ich führe diese Beispiele durch alle Intervalle fort und erhöhe oder erniedrige bald das obere bald das untere, bald beide Enden derselben durch einfache und doppelte Versetzungszeichen.) Es ist das für uns eine sehr wichtige Erscheinung, die namentlich später viel zur Aufklärung der Lehre von den sogenannten Ton- oder Klanggeschlechten, Tonarten ꝛc. ꝛc. beitragen wird. Halten wir sie daher fest, aber erwägen wir dabei auch, wie Alles in der gesammten Musiklehre in einem wahrhaft unzertrennlichen Zusammenhange mit einander steht. Keine Sprache, deren Grammatik organischer geordnet wäre, weniger Ausnahmsregeln hätte, so durchweg auf einer rein natürlichen Grundlage, kaum irgendwo auf einem blos durch Ueblichkeit und Brauch eingeführten Gesetze beruhte, als unsere Tonsprache. Darum so leicht, sie zu erlernen.

Wir kennen Form, Anwendung und Bedeutung der Versetzungszeichen: fragen wir nun auch nach der Dauer der Geltung derselben. Eine Tonrede kann sich in so vielen und so oft in sogenannt abgeleiteten Tönen bewegen, daß es eben sowohl sehr mühsam seyn als auch das Lesen der Tonschrift sehr erschweren würde, wollte man vor die Noten, durch welche diese Töne dargestellt werden, jedesmal, wo und wann sie vorkommen, das betreffende Versetzungszeichen stellen. Man ist daher, ich möchte sagen schon seit so lange als überhaupt unsere Tonschrift existirt, hinsichtlich der Dauer der Geltung der Versetzungszeichen über folgende Regeln allgemein übereingekommen. Noten, deren Tonbedeutung die ganze Tonrede oder doch einen wesentlichen Theil derselben hindurch, bis vielleicht auf wenige Ausnahmen, in einem solcherweise erhöhten oder erniedrigten Maaße aufgefaßt werden sollen, — die nöthigen Versetzungszeichen für solche Noten werden gleich zu Anfang der Redeaufzeichnung auf das Liniensystem und zwar nach dem Schlüssel in diejenigen Räume desselben gesetzt, wo die betreffenden Noten, einerlei in welcher Octav gedacht, ihren Sitz haben. Diese sonach gleich zu Anfang der Notenaufzeichnung vorkommenden Versetzungszeichen, die sich in der Regel auf jedem

fernern Liniensysteme wiederholen, heißen daher auch zum Unterschiede von denjenigen, von welchen gleich nachher die Rede seyn wird, die wesentlichen oder mit einem andern Worte in anderer Beziehung die Vorzeichnung des Tonstücks. Wenn also gleich zu Anfang des Tonschriftsatzes, z. B. auf demjenigen Raume des Liniensystems, wo dem Schlüssel gemäß der Ton f seinen Notensitz hat, ein ♯ steht, so heißt das, daß alle Noten des Satzes, welche den Ton f vorstellen, einerlei welches f, als fis verstanden werden sollen. (Ich führe noch mehrere Beispiele an.) Diese „Vorzeichnung" behält ihre Geltung den ganzen Tonschriftsatz hindurch oder doch so lange, bis, mit Aufhebung der ersten oder vorangegangenen, eine andere Vorzeichnung auf dem Liniensysteme an deren Stelle tritt. Soll einmal, was hin und wieder vorkommen kann, ein Versetzungszeichen der Vorzeichnung außer Acht gelassen werden, so steht vor der betreffenden Note ein sogenanntes Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen, in der Kunstsprache seiner Gestalt (♮) zu Folge Bequadrat (viereckiges b) geheißen. Dieses Zeichen zeigt an, daß die Tonbedeutung der Note, vor welcher es steht, nicht mehr in dem zuvor vorgeschriebenen erhöhten oder erniedrigten, sondern in dem ursprünglichen Sinne aufgefaßt werden soll. Daher sein Name. Bezieht es sich auf eine vorausgegangene Doppelerhöhung oder Doppelerniedrigung (✕ oder bb) und es soll dieselbe ganz widerrufen werden, so steht es ebenfalls doppelt (♮♮), andernfalls löst es dieselbe nur zur Hälfte auf. Immer gehört es zu den sogenannt unwesentlichen oder zufälligen Versetzungszeichen, d. h. allen jenen, die nicht den ganzen Tonschriftsatz hindurch Geltung haben, sondern nur hin und wieder in demselben vorkommen, wo „zufällig" durch die eine oder andere Note nicht der ursprüngliche Stammton, sondern der davon abgeleitete, erhöhte oder erniedrigte Ton vorgestellt werden soll, weil der Ausdruck der Rede dieses, nicht jenes Tones bedurfte. Die Geltung solcher zufälliger oder unwesentlicher Versetzungszeichen dauert immer nur einen, nämlich den Takt hindurch, in welchem sie vorkommen. (Ich komme auf den Begriff von Takt zurück.) Soll sie innerhalb dieses Taktes noch aufhören, so muß dies ausdrücklich auf die vorbeschriebene Weise angezeigt seyn, also wenn der dadurch erhöhte oder erniedrigte Ton abermals vorkommt durch ein ♮, nach Bedarf doppelt oder einfach,

oder wenn der aufgelöste Ton wieder vorkommt durch das entsprechende ♯ oder b, × oder bb. In dem folgenden Takte ist dies nicht mehr nöthig, obschon es zur Verhütung von Mißverständnissen häufig geschieht. Hier, vom folgenden Takte an, gelten der bestehenden Regel nach immer nur die wesentlichen Versetzungszeichen, bis etwa wieder unwesentliche, zufällige vorkommen.

6. Vortragszeichen.

Alle Töne, mögen sie seyn welche oder Namen haben welche sie wollen, alle vermögen wir jetzt in ganz bestimmten Zeichen, Noten genannt, auch für das Auge sichtbar darzustellen, bis auf einige wenige, die an den äußersten Gränzen des gesammten musikalischen Tonbereichs liegen und deren Schreibweise wir auch alsbald, gleich in gegenwärtigem Absatze noch, kennen lernen werden. Nun indeß kommt zum ganzen, vollen Ausdrucke und zum ganzen, richtigen Verständniß einer Tonrede noch viel darauf daran, in welchem Maaße, ob langsamer oder schneller, schwächer oder stärker, einzeln abgestoßen oder zusammengebunden, in einander fließend, länger oder kürzer dauernd, eben, gleichmäßig oder hüpfend, hinkend, eilend oder schleppend, zunehmend in der Klangkraft oder abnehmend, hinsterbend, und wie noch anders die einzelnen oder mit einander verbundenen Töne auf einander folgen. Es ist dies sogar in der Wortsprache der Fall. Einen anderen Ausdruck, eine andere Wirkung hat meine Rede, wenn ich die Worte oder Wörter gedehnt, sanft, weich, schwach, fließend oder wie dem ähnlich ausspreche, und einen andern, eine ganz andere, wenn ich sie einzeln abstoße, hart, stark, schnell oder dem gemäß sonst vortrage. Nun besitzt die Wortschrift für alle dieser Art Redenuancirungen entweder gar keine oder doch nur sehr wenige und höchst unbestimmte Zeichen; die Tonschrift dagegen vermag auch in dieser Beziehung Alles so deutlich, so klar und bestimmt zu versinnlichen, daß wir ihr abermals einen bedeutenden Vorzug vor jener, einen ungleich höhern Grad von Vollkommenheit als der Wortschrift zutheilen müssen.

Ob die Töne eines Tonschriftsatzes bei ihrem Vortrage, d. h. bei der wirklichen Hörbarmachung der durch die Noten des letztern für das Auge sichtbar dargestellten Töne, im Allgemeinen schneller oder langsamer auf einander folgen sollen, die Tonrede überhaupt

einen muntern, rascheren, lebendigeren oder schwerfälligeren, traurigeren, matteren, schwermüthigeren Charakter an sich tragen soll, das wird gleich zu Anfang des Schriftsatzes durch allgemein gültige sogenannte Tempobezeichnungen und was damit in Verbindung steht ausgedrückt, von denen nachgehends im fünften Capitel bei der Taktlehre und noch weiter unten im achten Capitel bei der Vortragslehre im Besondern die Rede seyn wird. Ob die Töne außerdem dann im Verlauf der Rede bald stärker bald schwächer vorgetragen werden sollen, dafür hat die Tonschrift die Zeichen f. und p., d. h. **forte** und **piano** = stark und schwach, die über oder unter die Noten gesetzt werden. **ff.** und **pp**., d. h. **fortissimo** und **pianissimo** bezeichnet den äußersten Grad dieser Stärke und Schwäche. Der mittlere Grad davon wird durch **piu f.**, **piu p.** oder **mf.** und **mp**, d. h. **mezzo** oder **menoforte** und **mezzo** oder **menopiano**, = mehr stark, mehr schwach, mittel, weniger stark, weniger schwach ausgedrückt. Soll das stark und schwach sich blos auf einige wenige Töne oder nur einen Ton beziehen, so steht **fp.** und **pf.**, d. h. **fortepiano** und **pianoforte** = stark und gleich wieder schwach, schwach und gleich wieder stark. Ein besonders starkes Hervorheben einzelner Töne bezeichnet dieses Zeichen ∧ über oder unter der Note, oder **fz**, **sfz.**, **rfz.**, d. h. **forzando**, **sforzando**, **rinforzando** = heraushebend, stark betont. Längere Tonreihen tragen in solchem Falle auch wohl das Wort **marcato** = markirt. Sollen die Töne in zunehmender Schnelligkeit oder zunehmender Langsamkeit auf einander folgen, so steht **accelerando** und **ritardando** = beschleunigend, anhaltend. Sollen sie wachsen an Kraft oder nach und nach abnehmen an Stärke, so steht $<$ und $>$, ein deutliches Sinnbild dafür, oder **crescendo** und **decrescendo** = wachsend und abnehmend, nachlassend an Kraft. Soll ein Ton oder Zusammenklang mehrerer Töne beliebig lang ausgehalten werden, wie in der Wortrede das Staunen, Verwundern, Hinsterben, Vergehen durch ein beliebig gedehntes und nach dem Grade des Gefühls ausgehaltenes O, Ach und Weh, so steht über der Note eine sogenannte Fermate, d. i. dieses Zeichen 𝄐. Ein anhaltend, schleppend, mit beharrlichem Festhalten vorzutragender Ton wird durch **tenuto**, abgekürzt sofort **ten.**, d. h. im Deutschen dasselbe, bezeichnet. Sollen die Töne vereinzelt, abgestoßen vorgetragen werden, so

stehen Punkte und im äußersten Grade kleine senkrechte Striche über den Noten. Der Gegensatz davon, also wo die Töne in einanderfließend, gebunden vorgetragen werden sollen, bezeichnet ein Bogen, Ligatur genannt, über denselben. Stehen Bogen und Punkte gemeinschaftlich, so bezeichnet dies ein Tragen, ein Ineinanderfließen der Töne mit merklicher Markirung eines jeden derselben. Steht ein solcher Bogen über zwei oder mehreren Noten von ganz gleicher Tonbedeutung, so kann das Ineinanderfließen des Tones natürlich nur dadurch bewirkt werden, daß derselbe nur einmal angegeben und dann über die ganze Dauer der mit einander verbundenen Noten ausgehalten wird. Und da haben wir eines der Mittel, wodurch auch in der Tonschrift einem Tone jede beliebige, gerad- oder ungeradtheilige Zeitdauer zugewiesen werden kann, es brauchen sich nur Noten kürzeren Zeitverhalts zu gleichen Noten längeren Zeitverhalts zu gesellen. (Ein Beispiel macht das sofort deutlich.) Bleiben wir bei den ferneren Mitteln zu solchem Zwecke stehen. Ein zweites ist der Punkt neben der Note. Ein solcher verlängert den Zeitwerth der Note stets um die Hälfte, macht also jeden Notenzeitwerth, der — wie wir seiner Zeit erfuhren — an sich immer nur ein zweitheiliger ist, sofort zu einem dreitheiligen. Und steht noch ein zweiter Punkt neben dem ersten, so gilt derselbe wieder die Hälfte des ersten, und macht so den gesammten Zeitwerth der Note zu einem siebentheiligen. Ein Viertel mit einem Punkte neben sich schreibt die Klangdauer von drei Achteln oder sechs Sechszehnteln, mit zwei Punkten neben sich die Klangdauer von sieben Sechszehnteln vor. Ein drittes und letztes daher gehöriges Mittel ist die Gruppirung der Noten in sogenannte Triolen, Quintolen, Sextolen, Septimolen, Novemolen, Decimolen rc. rc. Was ist das? — Mit diesen der lateinischen Sprache entlehnten Namen bezeichnet man gewisse Tonfiguren, in denen drei Noten nicht mehr Zeitwerth haben als sonst zwei gleicher Gestalt, fünf nicht mehr als vier, sechs und sieben auch nicht mehr als vier, neun nicht mehr als acht, zehn auch nicht mehr als acht rc. rc., d. h. ein und dieselbe Zeit, die sonst, dem ursprünglichen Zeitwerthe der Noten nach, mit blos zwei, vier, acht Tönen oder Klängen ausgefüllt zu werden pflegt, wird mit drei, fünf, sechs, sieben, neun, zehn rc. rc. Tönen ausgefüllt. Das kann nicht anders geschehen, als daß jede Note der

Gruppe einen entsprechenden Theil von ihrem ursprünglichen Zeitwerthe verliert, aber erreicht wird dadurch auch, daß der Zeitwerth der Noten in jeden beliebig theilbaren verwandelt werden kann. Wie vollkommen unsere Tonschrift! Das dritte Mittel reicht nicht weiter als das zweite und erste, nur unterscheiden sich alle drei Mittel von einander dadurch, daß das erste blos bei ein und demselben Tone, das zweite bei Noten jeder Art und auch bei Pausen, das dritte dagegen meist nur bei einem so zu sagen Töneſtrome in Noten gleicher Art dargestellt Anwendung findet und finden kann. Die beiden letzten Mittel unterscheiden sich auch dadurch von einander, daß der Punkt neben der Note immer einer vorhergehenden oder folgenden Note oder Pause so viel von ihrem Werthe nimmt als er den der seinigen vermehrt, daß bei Eintheilung der Notengruppen in Triolen ꝛc. ꝛc. aber das gerade Gegentheil davon statt findet. Man erkennt in der Tonschrift die letzteren Gruppen außer an ihrer taktischen Zeitfüllung gewöhnlich auch sofort an der Fahnenverbindung so vieler Noten als die Gruppe oder die Figur enthält, oder auch daran, daß diese durch eine entsprechende Ziffer darüber eigens benannt ist. (Und nun, meine Herren Collegen! zeigen wir unsere Lehrgeschicklichkeit in der Darlegung aller dieser Dinge durch Beispiele. Je ungesuchter, desto besser; doch darf auch das seltener Vorkommende nicht fehlen. Jedes Beispiel begleite abermals die Erklärung, wo möglich immer an die Sprachlehre anschließend. Dann lassen wir alle die Dinge, jedes Beispiel, auch praktisch, durch Gesang oder wie sonst ausführen, und ist dies geschehen oder geschieht dies, so lasse man die Schüler oder Zuhörer endlich selbst über den eigentlichen sprachlichen Ausdruck aller dieser Dinge urtheilen. Wir werden ihnen dabei oft entgegenkommen müssen, um ihnen Worte zu leihen für das, was sie empfinden, aber was Anfangs bloße Gehör- und Gefühlsübungen waren, wird jetzt zu wirklichen Redeübungen. Erstaunlich, was wir da oft für Antworten über den Ausdruck der sogenannten Rückungen, Synkopien, Halte, Tonmarkirungen, das **crescendo** und **decrescendo**, das **accelerando** und **ritardando** ꝛc. ꝛc. und unter den Figuren namentlich über den der Triolen und Sextolen bekommen. Unsere Musiklehren handeln diese in einem eigenen Capitel über die rhythmischen Figuren ab, wir wollen es hier thun. Das Mechanische erhält dadurch sinnige

Bedeutung, und verlassen unsere Schüler oder Zuhörer in hüpfenden, getragenen, rollenden ꝛc. ꝛc. Tönen trällernd unsere Lection oder Versammlung, so dürfen wir glauben, den rechten Fleck getroffen zu haben. Auch die bloße Notenschreiblehre muß in steter Beziehung zu dem eigentlichen Zwecke des ganzen Unterrichts stehen, wie der Schreibunterricht in den Schulen zu dem Zweck des Sprachunterrichts. Kein guter Schönschreiblehrer giebt den Schülern andere Vorschriften, als solche, welche diese auch denken machen. Jede Sache, von deren Zeichen hier die Rede, muß sofort als Sache dem Gefühle vergegenwärtigt, es muß dies dadurch belebt werden. So hebt schon hier der Unterricht die im ersten Capitel blos angeregte Seelenthätigkeit auf eine neue, erweiterte, höhere Stufe und alle Pulse in der Brust fangen an, mit einem Verlangen nach lauter Schönem und Gutem zu schlagen.) Noch ein Zeichen aber, — es ist ausschließlich tonbezeichnender Natur: bisweilen kommt in Tonschriftsätzen vor, daß über den Noten **octava, octava alta**, statt dessen auch wohl blos 8va, 8a, oder daß unter denselben **octava, octava bassa**, statt dessen auch wohl blos 8va, 8a steht; in Notenwerken für einige Instrumente, als Clavier, Orgel, Harfe, kann das Zeichen noch eine andere Bedeutung haben, welche von der Schule dieser Instrumente zu lehren ist, meistens aber hat dasselbe im ersteren Falle nur die Bedeutung, daß von den Noten noch um eine Octav höher liegende Töne gemeint sind, als von ihnen ihrem Linienraume nach eigentlich vorgestellt werden, und im letztern Falle die, daß von den Noten gerade noch um eine Octav tiefer liegende Töne gemeint sind, als von ihnen ihrem Linienraume nach eigentlich vorgestellt werden. Und damit haben wir das Mittel, auch die Töne von den äußersten Gränzen des gesammten Tonbereichs deutlich und bestimmt in unsrer Tonschrift darstellen zu können. Vermehren wir nämlich die Hülfslinien über dem Liniensysteme nur bis zu 5 oder 6, so reichen nach dem **G**-Schlüssel die Noten an sich schon hinauf bis in die viergestrichene Octav, und setzen wir nun jenes Zeichen noch darüber, so reichen sie bis in die fünfgestrichene Octav; vermehren wir die Hülfslinien unter dem Systeme um eben so viele, so reichen nach dem **F**-Schlüssel die Noten an sich schon bis in die Contra- oder sechszehnfüßige Octav, und setzen wir nun auch jenes Zeichen noch darunter, so reichen sie bis in die allertiefste,

die zweiunddreißigfüßige Octav. Seine Geltung behält dieses Zeichen so lange, als es durch kleine Linien über oder unter den Noten fortgeführt worden ist, und wo dann gewöhnlich auch noch loco steht, d. h. an Ort und Stelle, die Noten stellen jetzt wieder die aus ihren Linienräumen sich ergebenden Töne vor, es sollen diese nicht mehr um eine ganze Octave höher oder tiefer verstanden werden. (Ein Beispiel! — Ich habe nicht alle in unsern Notenwerken vorkommenden Vortragszeichen namhaft gemacht, sondern nur die der Tonschrift wesentlich und allgemein angehörenden. Diese genügen für den Volksmusikunterricht. Sollte ich das eine oder andere vergessen haben, jeder verständige Lehrer wird es nachzutragen wissen, so wie die richtige Aussprache der einzelnen Kunstwörter zufügen. Vermieden sind namentlich die sogenannten organischen Vortragszeichen worden, welche die eigenthümliche Natur der Instrumente und Stimmen in die eigens für diese bestimmten Schriftsätze gebracht hat. Je nach dem Publikum, das wir haben, können wir die Reihe auch wohl noch mit solchen vermehren. Seyen wir indeß vorsichtig: der Volksmusikunterricht duldet Nichts, was nicht einen allgemein praktischen Boden hat, und Nichts, was außer der Beziehung zur allgeminen Seelenbildung liegt. Insbesondere gehören daher noch keineswegs etwa auch die Zeichen gewisser Tonverzierungen, als Triller, Doppelschlag &c. &c. Die Tonschrift als solche kann ohne sie fertig werden. Erst im achten Capitel bei der Lehre vom Vortrage selbst mag allenfalls so viel als nothwendig davon die Rede seyn. Richten wir unser Augenmerk dagegen mehr auf bezeichnete Uebungen. Daß die Schüler ihrem Tongefühle die Bedeutung der genannten Zeichen einprägen, und von da die Uebereinstimmung derselben mit gewissen Seelenregungen, Vorstellungen, Affecten &c. &c. in ihr Bewußtseyn tritt, das ist Hauptsache. Hier der wahrhafte Bildungsschlüssel des ganzen Unterrichts.)

7. Abkürzungen oder Abbreviaturen.

Mit der Lehre von den Vortragszeichen könnten wir das ganze Capitel schließen, denn wir sind damit in den Besitz des gesammten Apparats gelangt, der nothwendig ist, musikalische Gedanken auch in von dem Auge wahrnehmbaren Zeichen auszudrücken, festzuhalten. Doch fehlt noch Eins, auch alle solche Aus-

drücke verstehen, alle Arten von Tonschriftsätzen wirklich tonisch entziffern zu können. Wie die Wortschrift nämlich, so bedient sich auch die Tonschrift bisweilen gewisser Abkürzungen oder sogenannter Abbreviaturen, deren Gestalt und Bedeutung eben so gut gekannt seyn will als die der eigentlichen Tonschriftzeichen, soll die Gefahr jedes Mißverständnisses beim Lesen irgend welcher Tonschriftsätze beseitigt seyn. Ja, für das Lesen der Tonschrift ist die Kenntniß dieser ihrer Abbreviaturen sogar noch nothwendiger als für das Lesen der Wortschrift die Kenntniß der darin gebräuchlichen Abkürzungen, weil diese sich deren nur selten, jene aber fast immer bedient. So ist die Tonrede um der Flüchtigkeit oder vielmehr schnellen Vergänglichkeit ihres darstellenden Stoffes, des Tones, willen fast immer oder doch sehr häufig zu Wiederholungen kleinerer oder größerer Sätze gezwungen, wenn sie eines richtigen und bleibenden Aufgefaßtwerdens gewiß seyn will, und um nun in solchen Fällen nicht auch den zu wiederholenden Satz noch einmal aufschreiben zu müssen, hat man sogenannte Wiederholungs- oder Repetitionszeichen erfunden, die eben so bestimmt andeuten, einmal welcher Satz überhaupt wiederholt werden soll, als wo damit anzufangen, wo zu enden und mit welchen Abänderungen etwa. Hat der zu wiederholende Satz einen größern Umfang, so besteht das Wiederholungszeichen in zwei senkrechten Strichen auf dem Liniensysteme mit Punkten in den Zwischenräumen dieses neben sich. Nur diese Punkte aber, nicht jene Striche sind das eigentliche Wiederholungszeichen. Nur derjenige Theil des Schriftsatzes, gegen welchen die Punkte gerichtet sind, soll wiederholt werden. Besteht der zu wiederholende Satz aus nur einem oder wenigen Takten, so stehen entweder solche Punkte an den dieselben umschließenden gewöhnlichen Taktstrichen (Erklärung dieser!) oder steht ein Bogen darüber und in diesem das lateinische Wort bis = zweimal. Beschränkt sich die Wiederholung blos auf eine Notengruppe, so wird dies durch schräge Striche auf dem Liniensysteme angedeutet, deren Zahl gewöhnlich der Zahl der Fahnen entspricht, welche die Noten der zuerst wirklich ausgeschriebenen Gruppe führen, und es steht dies Wiederholungszeichen so oft nach einander, als jene Gruppe wiederholt werden soll. Auf ähnliche Weise, durch einen schrägen Strich auf dem Liniensysteme, wird auch wohl ein ganzer Takt ausgefüllt, wenn darin der Inhalt des vor-

hergehenden Taktes unverändert wiederholt werden soll. Soll die Wiederholung größerer Sätze nicht von deren erstem Beginn, sondern nur von einer gewissen Stelle an geschehen, so wird diese Stelle durch irgend ein beliebiges Zeichen ausgezeichnet, und dasselbe Zeichen steht dann auch da, wo die Wiederholung geschehen soll, mit dem Zusatze **dal Segno** oder abgekürzt **d. S.**, d. h. von diesem Zeichen an repetire. Die Stelle, bis wie weit diese Repetition zu geschehen hat, trägt wieder ein anderes Zeichen, gewöhnlich **Fine** oder 𝄐, und neben jenem Worte steht ferner: bis dahin, **sin' al Fine** oder 𝄐, d. h. bis dahin, wo **Fine** oder 𝄐 steht. Soll in einem solchen Falle die Wiederholung vom ersten Anfange des Tonschriftsatzes an geschehen, so steht: **da Capo** oder abgekürzt **d. C. sin' al Fine** oder 𝄐, d. h. wiederhole vom Anfang an bis dahin, wo dieses angemerkt ist. Letztere Zeichen sind die sogenannten Finalzeichen oder Endzeichen, Schlußzeichen, die meist von dem Ende eines Tonschriftsatzes getragen werden, um dieses dadurch ins Auge fallend zu machen. Findet bei der Wiederholung größerer Sätze eine Abänderung statt, die sich jedoch meist nur auf die letzten Takte dieser beschränkt, so sind die in der Wiederholung von einander abweichenden Stellen zweimal in Noten geschrieben, und das erstemal tragen sie eine 1 und das zweitemal eine 2 in einem Bogen über sich, welches heißt: beim ersten Vortrage spiele oder singe diese Stelle wie sie unter 1, und bei der Wiederholung des Satzes spiele oder singe sie, wie sie unter 2 in Noten dargestellt worden ist. Auch wenn einzelne Töne oder Accorde mehrere Male schnell nach einander vorgetragen werden sollen, bedient man sich wohl einer Abkürzung, indem man zu ihrer Darstellung eine Note größeren Zeitwerths wählt und über oder unter diese oder quer durch ihren Stiel nun die Fahnen derjenigen Noten geringern Zeitwerths setzt, als welche sie gesungen oder gespielt werden soll, z. B. wenn **d** als vier Achtel vorgetragen werden soll, steht blos eine halbe Note mit einer Achtelsfahne durch ihren Stiel. Sollen in solchem Falle die zusammen einen Accord bildenden Töne nicht als solcher mehrere Male nach einander, sondern in dieser oder jener Folge nach einander effectuirt werden, so wird erstmals die Folgeart in Noten ausgedrückt, dann stehen die Töne als Accord mit Noten solch großen Zeitwerths geschrieben, als die Wiederholung Zeit umfaßt,

und darunter das Wort *segue* oder *simili*, d. h. vorgetragen gleich den voranstehenden Noten. Das ungefähr sämmtliche in der Tonschrift vorkommende, gebräuchliche Abbreviaturen. Ich habe sie nicht durch Beispiele erläutert, weil sie sich von selbst dem Auge erkennbar machen, so daß, wo sie vorkommen, wohl Niemand von uns mehr, nach der gegebenen Erklärung, über ihre Bedeutung im Zweifel seyn wird. (Meinen meine Herren Collegen, dennoch Beispiele anführen zu müssen, so sind diese leicht erfunden. Am besten dürfte aber immer seyn, wenn dieselben aus den Notenwerken, die den Schülern oder Zuhörern zur Hand sind, genommen werden. Die ganze Lehre gewinnt dadurch sofort an praktischem Werth, und Nichts ist wichtiger, als jene augenblicklich, bei jedem Lehrsatze, von diesem zu überzeugen.)

Viertes Capitel.

Die Lehre von den Tongeschlechten und Tonarten.

Ohne Zweifel habt Ihr schon öfter von Ton- oder Klanggeschlecht, von Tonarten, Tonleitern reden gehört. „Das Stück steht in der und der Tonart,“ „geht aus diesem oder jenem Tone“ sind ja Redeweisen, die täglich vorkommen, wo und wann von oder über Musik gesprochen wird. Was darunter zu verstehen? — Ich will es Euch sagen. Es sind sehr wichtige Dinge, für die Tonsprache so wichtig, wie der verschieden gestimmte Laut bei der Wortsprache, um Zustände der Freude oder des Leides Andern mitzutheilen. Da habt Ihr eigentlich schon die Erklärung. Tongeschlecht und Tonart sind die verschiedenen Lautstimmungen der Tonsprache für ihre verschiedenen Ausdrücke aus den beiden entgegenstehenden Bereichen der Gefühls- und Gedankenwelt. So ist auch der von der gewöhnlichen Redeweise gewählte Ausdruck „Ton“ nicht so gar unpassend, als Manche behaupten. Indeß bleiben wir bei jedem der daher gehörigen Gegenstände insbesondere stehen.

1. Ton- oder Klanggeschlecht.

Aus dem gesammten Tonreiche, aus sämmtlichen zehn Octaven unsers Tonsystems entnimmt die Tonrede ihre Darstellungs-

stoffe, bald mehr aus der einen, bald mehr aus der andern Gegend desselben, bald auch aus allen seinen Regionen, je nach Bedarf und je nach Beschaffenheit oder vielmehr Tonfähigkeit des Organes oder der Organe, wodurch die Darstellung geschieht. Nun aber verfährt die Tonrede dabei nicht etwa willkürlich, sondern wie die Wortrede bei der Wahl der Buchstaben zur Zusammensetzung ihrer Wörter und Worte an eine ganz bestimmte Reihenfolge gebunden ist, wenn diese Ausdruck und Sinn haben sollen, so auch sie, die Tonrede, bei der Wahl der Töne zur Zusammensetzung sinn- und ausdrucksvoller Tonsätze, Tonreihen und Toncombinationen. (Führen wir beim mündlichen Unterrichte diese Sätze noch etwas weiter und zwar erläuternd aus.) Sämmtliche Töne unsers Klangreichs lassen sich nach Namen, Folge und Abstand von einander auf die zwölf Töne einer Octav zurückführen. Thun wir das aber in Beziehung auf irgend einen bestimmten, irgend einen vollständigen Gedanken aussprechenden oder irgend eine besondere Gefühlssituation darstellenden Tonredesatz, d. h. nehmen wir die Töne, aus welchen dieser wesentlich zusammengesetzt oder gebildet worden ist, aus ihm heraus und ordnen sie, wie sie innerhalb einer Octav der Reihe nach auf einander folgen, so kommen nicht allein nicht sämmtliche zwölf Töne dieser zum Vorschein, sondern die sieben oder acht, welche zum Vorschein kommen, beschreiben auch in ihrer Stufenfolge ein ganz eigenthümliches Verhältniß zu einander, nämlich ein solches, wornach die Töne, der eine von dem andern, immer eine Secunde von einander abstehen (wiederholen wir aus der Intervallenlehre die Lehre von der Secunde), doch auch nicht lauter gleich große Secunden, sondern zwei davon sind der Klangabstandsgröße nach kleiner als alle übrigen. Nur diese unter sich und wieder jene beiden sind sich völlig gleich. Und je nach der Stufenlage nun, wo jene beiden dem Klange nach kleinern Secunden vorkommen, trägt die ganze Reihe auch einen ganz eigenthümlichen Ausdruck, einen ganz eigenthümlichen Charakter, der vollkommen genau mit dem übereinstimmt, was mit dem Tonredesatze überhaupt gesagt werden sollte, aus dessen Tönen mittelst Reducirung ihres mannigfaltigen Wechsels auf den Inhalt einer Oktav die Reihe oder Leiter gebildet wurde. Es fragt sich, wie viele Mal verschieden sich die Lage jener beiden kleineren Secunden dabei zu gestalten

vermag? — Sie ist immer nur eine zweifache: entweder kommen diese beiden Secunden zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe oder kommen sie zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Stufe vor, und das ist das, was wir in der Musik das Ton- oder Klanggeschlecht heißen. Es ist dies die eigenthümliche Beschaffenheit der Stufenfolge der Töne eines Tonredesatzes innerhalb einer Octav, wenn dieselben nach Auflösung ihrer ursprünglichen Redeverbindung gewissermaßen alphabetisch, d. h. so geordnet werden, daß sie nicht mehr in verschieden wechselnden Intervallenschritten, sondern von der Tiefe zur Höhe der Reihe nach gehört werden. Ob der Name „Geschlecht" richtig gewählt? — Wenigstens erscheint er nicht unpassend. Der besondere Redeausdruck nämlich, durch welchen sich eine jede der beiden so wesentlich verschiedenen Tonreihen eigenthümlich charakterisirt, entspricht ganz und gar den besondern Eigenschaften, wodurch sich im Allgemeinen die beiden in allem organischen Leben vorhandenen und zu diesem, seiner Fortdauer durchaus nothwendigen beiden Geschlechte von einander zu unterscheiden pflegen. Ueberzeugen wir uns davon. Ich will zu dem Ende zunächst die Tonreihe in der Art vorspielen, daß die beiden kleineren Secunden zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe vorkommen (ich thue das auf- und abwärts); und nun will ich dieselbe Reihe mit der Abänderung vorspielen, daß genannte beide Secunden zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Stufe erscheinen (ich thue das abermals auf- und abwärts und wiederhole darnach auch ein oder mehrere Male beide Reihen in schnellerer Folge der Töne): urtheilt selbst, welcher Ernst, welche Kraft, kurz Männlichkeit dort, und welche Milde, welche Weichheit, kurz Weiblichkeit hier! Wir bezeichnen daher auch jedes der beiden Geschlechte mit einem seiner Tonausdrucksweise, seinem Charakter entlehnten eigenthümlichen Namen: das erste heißt dur, zu deutsch eigentlich hart, das zweite moll, zu deutsch eigentlich weich. Bleiben wir bei den ersten, der lateinischen Sprache entnommenen Namen stehen; sie sind bezeichnender als die deutschen Prädicate, die Viele dafür gebrauchen wollen, und sind auch schon längst zu allgemein geltenden Kunstausdrücken geworden. — Zwei Ton- oder Klanggeschlechte haben wir sonach, ein Dur- und ein Moll-

geschlecht. Das Durgeschlecht charakterisirt sich durch diese Folge der Töne: 1 1 ½ 1 1 1 ½; das Mollgeschlecht durch diese: 1 ½ 1 1 ½ 1 1. Warum bezeichne ich die größeren Secundenklangschritte mit 1 und die beiden kleineren mit ½? — Indem Ihr mich so fragt, muß ich der früheren Intervallenlehre noch Etwas zufügen, was zugleich zur bequemeren Entwickelung der ganzen folgenden Lehre beiträgt. Alle Töne — habt Ihr gelernt —, welche durch Noten auf zwei dicht neben einander liegenden Linienräumen dargestellt werden, bilden zu einander eine Secunde. Ueberhaupt habt Ihr gelernt, daß die Intervalle alle nach den Linienräumen abgezählt werden, welche die Noten der beiden in dieser Beziehung mit einander zu vergleichenden Töne einnehmen, daß dessenungeachtet aber dem Klange nach ein und dasselbe Intervall recht wohl bald größer bald kleiner seyn kann. Wenn bei allen Intervallen, so trifft dies natürlich auch zu bei den Secunden. Eine Secunde, welche in der Reihe sämmtlicher zwölf Töne einer Octav noch einen Ton umschließt, wie z. B. **c — d**, **d — e**, wozwischen noch **cis** oder **des**, **dis** oder **es** liegt, ist eine große; eine Secunde, welche keinen solchen Ton mehr umschließt, wie **e — f**, **fis — g**, **d — es**, ist eine kleine, und jene große Secunde nun wird kurzweg auch wohl ganzer, und diese kleine halber Ton genannt. (Von anderen Unterschieden in dieser Beziehung, den großen und kleinen ganzen, den großen und kleinen halben Tönen brauchen unsere Schüler Nichts zu wissen; sie sind ohne praktischen Werth, ohne alle Bedeutung für den Volksmusikunterricht.) Gemeinhin lautet daher auch unsere Regel: die beiden Tongeschlechte Dur und Moll charakterisiren sich durch die Lage der beiden Halbtöne in einer Leiter. (Setzen wir aber um Alles in der Welt nicht noch hinzu: des diatonischen Tonsystems oder gar des diatonischen Klanggeschlechts. Ich werde nachgehends bemerken, warum nicht.) — In einem der beiden Geschlechte bewegt sich jeder Tonredesatz, mag er Namen oder Umfang haben welchen er will. Es können in einem solchen Satze gelegentlich oder schnell vorübergehend aus diesen oder jenen Gründen auch wohl noch andere Töne vorkommen, die wir in der sein Geschlecht charakterisirenden Tonreihe nicht wiederfinden, und namentlich ist dies bei Sätzen im Mollgeschlecht hinsichtlich eines Tones der Fall, von dem weiter unten die Rede seyn wird (Leitton); aber nicht

allein daß seine wesentlichen Töne alle in dieser Reihe wiederkehren, sondern es befinden sich unter denselben auch keine anderen, als welche in dieser Reihe enthalten sind. Nehmen wir zum Beweise (ich thue dies wirklich) aus dem oder dem uns bekannten Tonstücke irgend einen vollständigen Satz, wir wollen den, den ersten besten, nehmen (ich bezeichne diesen): leset die Töne alle, welche er enthält, zunächst der Reihe nach, wie sie dastehen, nur mit Hinweglassung der doppelt oder mehrere Male vorkommenden; stellen wir jetzt diese Töne zusammen, wie sie in der Octav der Reihe nach auf einander folgen: welches Geschlecht ergiebt sich? und was ergiebt sich ferner? — das Dur- (oder Moll-) Geschlecht, und daß wirklich in dem Satze keine anderen Töne enthalten sind, als welche auch in der dieses Geschlecht charakterisirenden Tonreihe enthalten sind. Stellen wir endlich auch eine Vergleichung zwischen der gewissermaßen Klangfärbung dieser Reihe und der jenes Satzes an. (Ich spiele oder singe beide.) Was ergiebt sich? — völlige Gleichheit der Färbung, des Colorits, der Lautstimmung. In der That, das Klang- oder Tongeschlecht ist bezüglich seiner Bedeutung in der Tonrede nichts Anderes als die Grundstimmung des Gefühls, in welcher diese gehalten wird und in welche sie will, daß auch ihre Zuhörer versetzt werden, um die rechte Empfänglichkeit für ihre Ausdrücke, die richtige Anschauungsweise für diese zu haben. Es ist der Grundton der Rede und nicht unpassend bedient man sich daher zur Bezeichnung des Klanggeschlechts auch wohl des Ausdrucks „Ton" im gewöhnlichen Leben. Das steht in diesem oder jenem Tone — sagt man, und es ist Nichts als blos das Tongeschlecht, was man damit meint. In zweierlei solchen Tönen, solchen Grundstimmungen redet somit die Musik, in Dur oder Moll. Jenes Geschlecht leiht die rechte Stimmung für den Ausdruck aus dem Bereich der Freude, dieses solche für den aus dem Bereiche des Schmerzes, und Freude und Schmerz sind auch die beiden sich gegenüber stehenden allgemeinen Regungen des menschlichen Innern. Es können in jeder der beiden Stimmungen auch wohl Gegenstände geschildert oder ausgedrückt werden, die mehr oder weniger in das entgegengesetzte Bereich gehören, aber es nimmt dann auch die Darstellung immer den Typus der Grundstimmung an, der Ausdruck wird ein gemischter, die Freude bitter, der Schmerz süß. Ich kann in Moll recht wohl in das Bereich

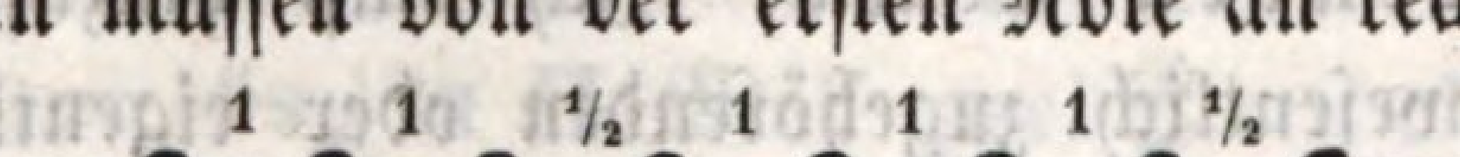
der Freude hinüberspielen, wie der Mensch unter Thränen zu lächeln vermag, und in Dur in das Bereich des Schmerzes; die Musik bietet in Ton und Rhythmus Mittel genug dazu dar; aber es ist dann kein reines Leid, keine reine Freude mehr, was ich ausdrücke; Wehmuth und was damit verwandt tritt an ihre Stelle. Die Darstellung im Allgemeinen behält stets den Charakter des Geschlechts, und der Zuhörer, durch dieses in eine gleiche allgemeine Gemüthsstimmung versetzt, faßt auch Alles, was ich ihm gebe, nur in Beziehung zu dieser auf. (Geschickte Lehrer werden diese Sätze je nach Bedarf noch weiter auszuführen und selbst mit praktischen Beispielen zu belegen wissen. Jedenfalls ist darnach Zeit, durch Harmonien und Melodien den Schülern den Darstellungscharakter der beiden Geschlechte zu vergegenwärtigen. Ich spiele bald in Moll bald in Dur und lasse die Schüler selbst in solcher Weise darüber urtheilen. Sie müssen sogar nach und nach von selbst heraushören, wo meine Musik sich in Dur und wo sie sich in Moll bewegt. Die im zweiten Capitel angedeuteten Hörübungen werden wieder aufgenommen, aber in erweitertem Maaße. Das belebte Gefühl erhält eine ganz bestimmte Richtung. Nicht blos ein Wecken seiner Kräfte, ein Versetzen dieser in Thätigkeit liegt mehr in der Absicht, sondern es ist diese schon auf Befähigung zu allgemeinen Grundstimmungen gerichtet; das erwachte Leben soll einen allgemeinen bestimmten Charakter annehmen. Wir werden bald gewahr werden, daß wir dieses Ziel bei dem einen Schüler schneller in Moll, bei dem andern schneller in Dur erreichen. Das hat in jener Gemüthsstimmung seinen Grund, die von Mutter Natur schon in jeden Menschen gelegt worden. Lassen wir uns dadurch nicht verleiten, bei dem Schüler vorzugsweise auch nur diesen Weg zu verfolgen. Das würde dem eigentlich pädagogischen Zwecke unsers Unterrichts zuwider seyn. Die Charakterbildung durch das Mittel der Musik nimmt hier ihren Anfang, und solche fordert gleichmäßige Entwickelung aller Seelenkräfte in beiden genannten Hauptrichtungen. Wo die Natur schon mehr vorgearbeitet hat, müssen wir daher nachlassen und desto kräftiger in der andern Richtung zu wirken, anzuregen und zu beleben suchen. Immer übrigens ist es jetzt nicht mehr allein an uns, zu reden, sondern die Schüler müssen reden. Ihr Urtheil allein kann uns überzeugen, wie weit ihre Empfänglichkeit für

unsere Darstellungen gediehen ist, ob noch weiter darin fortgefahren werden muß oder ob wir zu etwas Anderm übergehen können. Wir werden dabei auch bald gewahr werden, daß dem Schüler keine Zweifel mehr über das eigentlich scheidende Moment zwischen den beiden Geschlechten bleiben. Die Lage des ersten Halbtones ist dieses, die Terz. Viele Musiklehrer glauben, daß das charakteristische Merkmal oder vielmehr das Hauptausdrucksmoment des Mollgeschlechts in dem großen Schritte von anderthalb Tönen liege, den es namentlich bei harmonischen Toncombinationen vom sechsten bis zum siebenten Tone der Leiter fordert. Das aber ist ein Irrthum. Dieser Schritt, so wesentlich er erscheint, hat einen ganz andern Grund, von dem nachgehends die Rede. Das eigentliche scheidende Moment zwischen den beiden Geschlechten ist und bleibt die Terz. Groß charakterisirt sie das Dur-, klein das Mollgeschlecht. Von dem sogenannt diatonischen, chromatischen oder gar enharmonischen Tongeschlechte brauchen wir unsern Schülern Nichts zu sagen. Abgesehen davon, daß diese Dinge in Wirklichkeit nicht einmal sind, was sie in der Kunstwissenschaft heißen, mag ihre Lehre wohl diese, ein musikalisches Kunstwissen fördern, aber für das Leben und für den eigentlich pädagogischen Zweck unsers Unterrichts sind sie jedenfalls unfruchtbar, durchaus unnütz, weil unpraktisch. Sie gehören zu dem grammatikalischen Luxus unsrer Kunst; dieser aber ist nirgends eine Lebensbedingung, ja verdirbt mehr das Leben, als daß er es verschönert. Nur was in unmittelbarer Verbindung mit dem Zwecke steht, zu welchem uns Musik unzweifelhaft gegeben wurde, haben wir zu lehren, und dahin gehört hier lediglich das Dur- und das Mollgeschlecht. Doch diese auch müssen unsere Schüler um eben jenes und solches Zweckes willen nicht blos nach allen ihren Eigenthümlichkeiten genau kennen und von einander zu unterscheiden verstehen, sondern sie müssen auch ihre Tonredebedeutung klar und deutlich, so lebhaft als nur immer möglich in sich aufgenommen haben, denn hier und nur hier wieder ruht das eigentlich Geist und Seele, Charakter bildende Element der Musik. „Wer Moll und Dur recht von einander zu unterscheiden vermag", sagte einmal ganz richtig ein weiser Kunstkenner zu mir, „wer sie recht durchempfunden, der ist unbedingt auch aller edleren, zarteren Gefühle und Gesinnungen fähig, und es müssen diese wach in ihm werden, wo nur die Sai-

ten in ihm erbeben, die jene über die Resonanz seines Innern gespannt haben.")

2. Die Tonarten und ihre Leitern.

Wir kennen die beiden in der Musik herrschenden und Leben und Seele in derselben athmenden Tongeschlechte, Dur und Moll: was nun wohl sind die Tonarten, von denen Ihr ohne Zweifel ebenfalls schon werdet Viel reden gehört haben? — Sie sind nichts Anderes, als die wirkliche Darstellung oder praktische Ausführung eines der beiden Geschlechte oder vielmehr der es charakterisirenden Tonfolge auf irgend einem Tone, von irgend einem Tone aus (natürlich der das gesammte Tonsystem repräsentirenden Octave, da in jeder Octave dieselben Töne der vorhergehenden Octave wiederkehren). Fange ich darnach die Darstellung der das Durgeschlecht charakterisirenden Tonfolge etwa bei dem Tone **c** an, so entsteht das, was wir die Tonart **C**-Dur nennen, denn die Tonart wird immer nach dem Anfangstone und nach der Geschlechtsnorm jener Tonfolge benannt. Fange ich die Darstellung der das Mollgeschlecht charakterisirenden Tonfolge bei **c** an, so entsteht die Tonart **C**-Moll. Thue ich dasselbe bei **d**, so entsteht **D**-Dur oder **D**-Moll ꝛc. ꝛc. Tonart und Tongeschlecht bewahren also auch in der Musik dasselbe Verhältniß unter sich, das der Sprachgebrauch überhaupt zwischen Art und Gattung oder Geschlecht festgestellt hat. Fisch ist eine Thiergattung, der Wallfisch eine Thierart; Wallfisch ist wieder eine Fischgattung, der Hay eine Wallfischart. Moll und Dur sind die Tongattungen, ihre Verwirklichung von irgend einem bestimmten Tone aus die Tonart, denn auf jedem andern Tone treten sie auch mit andern besondern Nebeneigenschaften auf, obschon ihre allgemeinen Eigenschaften überall, wir mögen sie darstellen einerlei von welchem Tone an oder auf welchem Tone, dieselben und auch stets vorhanden bleiben. Die Art trägt immer die Eigenschaften der Gattung oder des Geschlechts, nur daneben zugleich wieder solche, durch welche sie sich von jeder andern Art ihres eigenen, so wie jedes andern Geschlechts wesentlich unterscheidet. Das gilt, wie überall, so auch in der Musik. Darnach kann nun auch die Beantwortung der Fragen unmöglich noch schwer fallen: einmal wie vielerlei, und dann wie viele Tonarten wir überhaupt in

der Musik besitzen? — Wir haben nur zwei unter sich verschiedene Tongeschlechte, Dur und Moll; durch die Darstellung derselben auf irgend einem bestimmten Tone entstehen die Tonarten, also können wir auch nur zweierlei Tonarten haben, Durtonarten und Molltonarten. Wir haben nur zwölf unter sich wirklich verschiedene Töne, nämlich die zwölf Töne einer Octav: durch die Darstellung eines der beiden Geschlechte auf irgend einem einerlei welchem Tone entsteht die Tonart dieses Tones in dem gewählten Geschlechte, also müssen wir auch zwölf verschiedene Dur= und zwölf verschiedene Molltonarten haben. Nehmen wir jetzt die Geschlechtsdarstellung auf den zwölf verschiedenen Tönen wirklich vor, zunächst die des Durgeschlechts. (Ich thue es in Wahrheit an der Tafel.) Wir bemerken, daß wir zu dem Ende, fangen wir die Darstellung bei andern Tönen als bei c an, verschiedene und bald mehr bald weniger Versetzungszeichen anwenden, mit andern Worten Stammtöne in abgeleitete Töne verwandeln, erhöhen oder erniedrigen müssen. Anders kommt die vom Geschlecht vorgeschriebene Tonstufenfolge nicht heraus. Nur bei c angefangen brauchen wir kein Versetzungszeichen. C=Dur heißt daher auch die Hauptdurtonart. Ferner bemerken wir, daß sich bei der Darstellung des Geschlechts von einigen der abgeleiteten Töne aus die Versetzungszeichen gar zu sehr häufen: nun lassen wir diese Töne von andern Stufen abstammen, so daß blos die Noten auf andere Linienräume zu stehen kommen, vielleicht daß wir dann weniger Versetzungszeichen nöthig haben, und die Töne bleiben ja immer dieselben. Ob ich dis als dis oder als es darstelle macht in der Klanghöhe des Tones keinen Unterschied. In der That, das hilft. Mit sechs Versetzungszeichen, bald b bald ♯, reichen wir überall aus, können wir das Durgeschlecht auf allen zwölf Tönen bequem darstellen. (Ich bemerke ausdrücklich noch einmal, daß ich die Darstellung wirklich wie hier angedeutet von jedem einzelnen Tone an vornehme, und nicht ich, sondern die Schüler müssen angeben, wo ein ♯ oder b stehen muß, ich fülle blos die Linienräume mit Noten aus, und sie nun müssen von der ersten Note an rechnen, daß das Verhältniß von 

richtig herauskommt.) Lesen wir nun die entstandenen 12 Reihen laut vor, benennen dabei die Tonart nach dem Anfangstone jeder Reihe und sagen darnach auch der Reihe nach her, welche Töne dieser Tonart eigen=

thümlich zugehören. Wir lesen: **C-Dur** c d e f g a h c, **Des-Dur** des es f ges as b c des, **D-Dur** d e fis g a h cis d, **Es-Dur** es f g as b c d es, **E-Dur** e fis gis a h cis dis e, **F-Dur** f g a b c d e f, **Fis-Dur** fis gis ais h cis dis eis fis, **Ges-Dur** ges as b ces des es f ges. Diese beiden Reihen mit einander verglichen sind ihre Töne dem Klange nach völlig die gleichen. Das Durgeschlecht dargestellt also auf dem Tone, den wir fis oder ges heißen, kann dies sowohl mit Hülfe von b als mit Hülfe von ♯ geschehen, d. h. es läßt sich jenes Geschlecht auf diesem Tone eben so bequem darstellen, mögen wir ihn als fis oder als ges betrachten. Daher heißen diese beiden Durtonarten auch in der Kunstsprache enharmonisch, d. h. zu deutsch so viel als eintönend, in den Tönen gleich, nur in der Notenschrift verschieden, und wir zählen eben deshalb die beiden Tonarten ferner auch in der Gesammtsumme der Tonarten nur einmal auf, als *eine*. Weiter: **G-Dur** g a h c d e fis g, **As-Dur** as b c des es f g as, **A-Dur** a h cis d e fis gis a, **B-Dur** b c d es f g a b, **H-Dur** h cis dis e fis gis ais h. Sonach sind die in der Musik gebräuchlichen *zwölf Durtonarten*: **C-, Des-, D-, Es-, E-, F-, Fis-** oder **Ges-, G-, As-, A-, B-** und **H-Dur**. Eine ist Hauptdurtonart, **C-Dur**, die anderen heißen im Gegensatze davon *Nebendurtonarten*, jene auch *Stamm-*, diese *abgeleitete* Tonarten, weil ihre Tonfolgegestalten der Tonfolgegestalt jener gewissermaßen nachgebildet, davon abgeleitet worden sind. Zu den *Moll*tonarten oder vielmehr der Darstellung des Mollgeschlechts auf den zwölf verschiedenen Tönen! Verfahren wir eben so wie bei der Darstellung der Durtonarten (ich thue dies wirklich, von Anfang an, in derselben Weise, mit denselben Schlüssen, denselben Betrachtungen, nur nehme ich für jetzt die Darstellung noch vor blos nach dem oben angezeigten geschlechtlichen Tonfolgeverhältnisse —●—1—●—½—●—1—●—1—●—½—●—1—●—1—●—; wie die Mollleitern sich aufwärts gestalten, lasse ich noch außerhalb der Lehre). Es ist geschehen: welche Molltonarten ergeben sich und mit welchen ihnen *wesentlich zugehörenden* Tönen? Ich muß hinzusetzen: unter den einer Tonart wesentlich zugehörenden oder eigenthümlichen Tönen sind diejenigen Töne zu verstehen, in denen sich nun auch jede Tonrede oder jeder Tonredesatz, Tonstück und Tonsatz genannt, von denen man sagt, daß sie in dieser Tonart gesetzt sind oder aus derselben

gehen, wenn nicht ausschließlich so doch vorzugsweise bewegt, nur hin und wieder, nebenbei auch wohl den einen oder andern in der Reihe nicht enthaltenden Ton berührend. Es ergeben sich: **A**-Moll mit **a h c d e f g a**, **B**-Moll mit **b c des es f ges as b**, **H**-Moll mit **h cis d e fis g a h**, **C**-Moll mit **c d es f g as b c**, **Cis**-Moll mit **cis dis e fis gis a h cis**, **D**-Moll mit **d e f g a b c d**, **Dis**-Moll mit **dis eis fis gis ais h cis dis** oder **Es**-Moll mit **es f ges as b ces des es** (unter **Es**-Moll und **Dis**-Moll findet dasselbe enharmonische Verhältniß statt wie oben unter **Fis**-Dur und **Ges**-Dur, und es ist darauf abermals aufmerksam zu machen), **E**-Moll mit **e fis g a h c d e**, **F**-Moll mit **f g as b c des es f**, **Fis**-Moll mit **fis gis a h cis d e fis**, **G**-Moll mit **g a b c d es f g**, und **Gis**-Moll mit **gis ais h cis dis e fis gis**. Nur auf einem Tone konnten wir die Darstellung ohne Hülse von Versetzungszeichen vollbringen, auf **a**; **A**-Moll ist daher Hauptmolltonart, die übrigen sind die dieser nachgebildeten Nebenmolltonarten. Wir haben im Ganzen also zwei Haupttonarten und 22 Nebentonarten. Werfen wir jetzt einen Blick auf die Tabelle, die Ihr nachgeschrieben haben werdet, und prüfen zunächst die Summen der Versetzungszeichen, die wir zur Darstellung der verschiedenen Tonarten nöthig hatten. Es ergiebt sich, daß sowohl unter den Durtonarten als unter den Molltonarten je sechs vorkommen, zu deren Darstellung Kreuze, und wieder je sechs, zu deren Darstellung Bee nöthig waren. Die Kreuze vermehren sich von Tonart zu Tonart immer um eines, bis zu sechs; ebenso die Bee. Die Summe der Versetzungszeichen nun, die in der Tonreihe einer Tonart vorkommen, heißt die Vorzeichnung dieser. Wir sprachen davon schon im vorhergehenden Capitel. Der Name rührt daher, weil in der Tonschrift sämmtliche Versetzungszeichen, die in der Tonreihe einer Tonart vorkommen, dem Satze, welcher in dieser Tonart steht, d. h. wie bereits gesagt sich vorzugsweise in den Tönen dieser bewegt, vorgezeichnet, seiner Aufzeichnung auf dem Liniensysteme vorangeschickt werden. So sagt man kurzweg, in der und der Tonart ist das und das vorgezeichnet, in **G**-Dur ein ♯ = **fis**, in **H**-Moll zwei ♯ = **cis** und **fis**, in **Es**-Dur 3 **b** = **es, as, b**, in **G**-Moll 2 **b** = **b** und **es** 2c. 2c. Machen wir uns jetzt eine förmliche Tabelle von der Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten, gesondert der Durtonarten mit Kreuzen

und darunter der Molltonarten mit Kreuzen, wieder darunter der Durtonarten mit Bee und abermals darunter der Molltonarten mit Bee in der Vorzeichnung, fangen wir dabei auch mit der jedesmaligen Haupttonart an und schreiten fort von einem ♯ zu immer einem ♯ mehr und von einem **b** zu immer einem **b** mehr. (Ich sowohl ordne die Tonarten in einer solchen Tabelle auf einer Tafel, als die Schüler oder Zuhörer dieselbe nachschreiben müssen.) Sie ist fertig; da haben wir die Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten gar übersichtlich vor Augen. Vergleichen wir die der Durtonarten mit der der Molltonarten: was ergiebt sich? — Lesen wir die jedesmal über einander stehenden beiden Reihen genau, so finden wir, daß es immer, d. h. in beiderlei Arten von Vorzeichnung, eine Dur- und eine Molltonart giebt, welche beide ein und dieselbe Vorzeichnung haben. Diese beiden Tonarten nennt man eben deshalb Paralleltonarten. Nennen wir die verschiedenen Paralleltonarten bei Namen. Es sind: **C**-Dur und **A**-Moll, die beiden Haupttonarten, **G**-Dur und **E**-Moll mit einem ♯, **D**-Dur und **H**-Moll mit 2 ♯ ꝛc. ꝛc. (wir lesen die ganze Tabelle her). Wie weit liegen die beiden Anfangstöne dieser beiden Tonarten, die man auch die Grundtöne oder in der Kunstsprache die Tonica derselben nennt, von einander entfernt? — eine Terz (wir brauchen nicht zu sagen: kleine Terz. Unsere Schüler haben gelernt, die Intervalle nach den Linienstufen abzuzählen, und kennen jetzt die Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten, so werden sie auch nie sagen z. B. **G**-Moll statt **Gis**-Moll sey mit **H**-Dur parallel oder verwandt.) Haben wir sonach die Durtonart und fragen nach der parallelen Molltonart, so liegt diese stets eine Terz tiefer, und das Umgekehrte ergiebt sich von selbst. Wir kommen auf diese Lehre von den Paralleltonarten im folgenden Absatze wieder zurück; in diesem Augenblicke nimmt ein anderer sehr wichtiger Gegenstand unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Doch machen wir uns auch vor diesem erst noch näher mit der Bedeutung der verschiedenen Tonarten in der Tonredekunst bekannt. Jedes Tongeschlecht hatte in dieser Beziehung seine Eigenthümlichkeiten, vielleicht daß nun auch jede Tonart solche bewahrt. Gewiß! und wie gesagt als Nebeneigenschaften ihres Geschlechts. Spielen oder singen wir zu dem Ende die Tonreihen der einzelnen Tonarten und vergegenwärtige ich Euch den Hauptinhalt, die Hauptmomente derselben auch in sogenannten Accorden oder Zusammenklängen, und urtheilt Ihr

dann selbst, welchen Eindruck darnach jede einzelne Tonart auf Euch macht. Wie dieser Eindruck, so wird nothwendiger Weise auch der Ausdruck derselben in der Tonrede beschaffen seyn. (Uebungen der Art werden angestellt. Sie sind die Fortsetzung von jenen betreffs der beiden Tongeschlechte, und für die eigentlichen Zwecke unsers Unterrichts höchst wichtig. Sie müssen so lange fortbetrieben werden, bis die Schüler sogar blos nach dem Gehöre angeben können, in welcher Tonart sich das bewegt, was ich ihnen etwa vorsinge oder vorspiele. Nicht als ob die Uebungen dadurch wieder zu bloßen Gehörsübungen würden. Sie knüpfen sich an diese an wie Alles, was wir ferner praktisch treiben, denn nur das Ohr kann unser Weg zur Seele seyn, aber in Wahrheit sind sie Uebungen zur Bildung des Gefühls- und Begehrungsvermögens. Es pflegen zwar gar Viele zu lächeln über die Behauptung, daß auch eine jede Tonart ihren eigenthümlichen psychischen Charakter trage; aber haben sie auch schon das Gegentheil bewiesen oder vermögen sie dies nur? — Stellen wir nur diese Uebungen mit Umsicht an, sie sind wohlthätiger als alle die weitläufigen Auslassungen der gewöhnlichen Musiklehren über Quinten- und Quartenzirkel, Abstammung, Verwandtschaft, Theilung und was sonst der Tonarten und ihrer Leitern. Daß ich diese Dinge hier übergehe! — Sie haben schlechterdings keine Bedeutung, keinen Werth für unsern, für den Volksmusikunterricht, und meint man ein Erleichterungsmittel für das Behalten der Vorzeichnung der verschiedenen Tonarten in dem einen oder andern zu finden, so versuche man, ob dieses durch jenes Selbstdarstellen der Tongeschlechte auf jedem einzelnen Tone nicht noch viel eher erreicht wird. Hier beschäftigen wir das Denkvermögen der Schüler zugleich, dort sind uns diese lediglich Maschinen, und „macht nur, daß die Buben denken zugleich bei dem, was sie empfinden, und empfinden zugleich bei dem, was sie denken, und ihr werdet Wunder erleben, wie sie lernen, wie sich ihre Kräfte entwickeln", sagte schon Basedow.) Der angekündigte wichtige Gegenstand sind die L e i t e r n der verschiedenen Tonarten, die T o n l e i t e r n. So nennen wir oben verzeichnete Tonreihen derselben. Sie sind also die stufenweise Aufeinanderfolge derjenigen Töne, in welchen sich jeder Tonredesatz, wenn nicht ausschließlich so doch vorzugsweise bewegt, der seine Grundstimmung, sein Tongeschlecht auf einen gewissen Ton als seinen Grundton verlegt hat, mit andern Worten:

der in einer bestimmten Tonart gehalten wird, „darin steht", „daraus geht", wie man sich im gewöhnlichen Leben auszudrücken pflegt. Und kein wirklicher Tonredesatz ohne solche bestimmte Tonart. Diese Leitern nun zeigen gar vorherrschende Momente, in denen sich die Tonart so recht eigentlich fühlbar macht. Es sind diese die dritte, fünfte und siebente Stufe. Singen oder spielen wir einmal die Leiter von C-Dur langsam. Ihr werdet und müßt besonders bei e, g und h wahrnehmen, daß es die Leiter von c und keine andere ist noch seyn kann, die Ihr singet oder spielet. Und das trifft zu, wir mögen eine Leiter nehmen, welcher Tonart wir wollen. Ueberzeugen wir uns davon. (Ich lasse noch mehrere Beispiele praktisch ausführen.) Es herrschen diese Töne daher auch überall, in jedem Tonredesatze, vor, und die Kunstsprache hat ihnen aus eben diesem Grunde sogar bedeutsame, eigenthümliche Namen gegeben, die uns aber nicht weiter interessiren können. Unveränderlich sind jedoch nur der dritte und fünfte Ton, der siebente dagegen bleibt dies blos im Durgeschlechte, im Mollgeschlechte verändert er zwar seinen Notensitz im Liniensystem nicht, doch seinen Klang. Wie? — Hört nur! — Bleiben wir bei dem Beispiele von c stehen. Ich will die Leiter von C-Dur aufwärts spielen: achtet genau auf den letzten Schritt von h nach c! — Was empfindet Ihr? — dies h leitet förmlich über nach c, und die ganze Leiter erhält dadurch erst ihren eigentlichen Abschluß. Dieselbe Wirkung hat jeder nur um einen halben Ton oder kleinere Secunde unter einem Grundtone liegende Ton. Ueberzeugen wir uns abermals davon: fis leitet nach g, gis nach a, e nach f rc. rc. Man nennt diesen Ton daher auch Leitton, überleitenden Ton, und um dieser seiner Wirkung willen will und muß dieser Ton überall gehört werden, wo das Gefühl der Tonart wach erhalten werden, vorherrschen soll. Doch betrachtet darnach die Leitern der Molltonarten: da ist keine einzige, welche auch diesen Leitton enthält. Ihr siebenter Ton bildet zu dem achten durchweg einen ganzen Ton. Was die Folge davon? — Ich will die Leitern spielen, wie sie dastehen. Beim Aufwärtsschreiten — sagt Ihr selbst — empfindet Ihr eine gewisse Unbehaglichkeit, es fehlt der Leiter der nöthige Abschluß, die befriedigende Abrundung, es entgeht dem siebenten Tone die Ausprägung des Charakters der Tonart. Nur beim Abwärtsschreiten kehrt das Alles wieder. Unser

Gefühl aber will und kann es auch dort nicht vermissen. Es bedarf dies keines besondern Beweises; Jeder von Euch nimmt das selbst, durch sein eigenes Ohr wahr. So muß denn die Tonrede sich bequemen, auch, wo sie in Molltonarten spricht, den siebenten Ton der Leitern dieser in derselben Klanghöhe auszuüben als sie ihn gebraucht, wo sie in Durtonarten spricht, d. h. sie muß auch in den Molltonarten den siebenten Ton so, in derjenigen Klanghöhe gebrauchen, in welcher derselbe zum folgenden achten Tone einen halben Ton oder eine kleinere Secunde bildet. Beim Aufwärtsfortschreiten ändern sich daher die Leitern der Molltonarten beim siebenten Tone, indem sie diesen stets um eine Klangstufe erhöht erscheinen lassen. Der Notensitz dieses Tones wird — wie gesagt — dadurch nicht verändert, sondern nur seine Klanghöhe. Auch verändert sich dadurch das eigentliche Tonfolgeverhältniß des Mollgeschlechts nicht, denn obschon nun beim Aufwärtsschreiten der Leitern dieses drei halbe Töne zum Vorschein kommen, so wird der dritte halbe Ton doch wieder ausgeglichen von dem Schritte von anderthalb Tönen zwischen der sechsten und siebenten Stufe. (Jene gewöhnliche Regel, daß um der Beibehaltung der blos zwei halben Töne willen die Molltonleitern aufwärts durch die große Sexte und große Septime fortschreiten sollen, kann hier wegbleiben, wenn sie nicht überhaupt auf einer falschen Voraussetzung beruht. Der Halbtonschritt von der fünften zur sechsten Stufe ist ein wesentlich charakteristisches Merkmal des Geschlechts, und in der Harmonie ebenso der Anderthalbtonschritt von der sechsten zur siebenten Stufe. Zudem müssen wir wo möglich jede Ausnahme von Regeln vermeiden, Alles so einfach als möglich darstellen. Hier ist das möglich.) Ob wir auch abwärts die Molltonleiter den siebenten Ton in dieser oder in seiner früher angezeigten ursprünglichen Höhe nehmen lassen wollen, hängt von uns oder vielmehr von dem eben beabsichtigten Ausdrucke ab. Um der Vorzeichnung und der allgemeinen Regel willen wollen wir das Letztere thun. Jedenfalls haben wir uns nun auch noch die Mollleitern hinsichtlich ihrer aufsteigenden Tonfolge zu vergegenwärtigen, und thun wir das, indem wir sie sämmtlich spielen oder singen. (Wie vortrefflich lassen sich damit die praktischen Sing-, Spiel-, Treff- und auch alle schon vorangegangenen Hörübungen wieder verbinden!) Leiter wird übrigens jede stufenweise Tonfolge genannt, wenn

dieselbe sich auch nicht blos auf die den einzelnen Tonarten eigenthümlich zugehörenden Töne oder Tonstufen beschränkt, sondern durch alle unserm Tonsystem angehörenden Töne der Reihe nach fortschreitet. Nur heißt in diesem Falle die Leiter nicht eigentlich Tonleiter, sondern chromatische Leiter, chromatischer Lauf. Bei jenem Ausdrucke denkt man stets zunächst an die Leiter irgend einer Tonart, und zumal wenn die Leiter nach einem gewissen Grundtone benannt wird, z. B. Leiter von **G**, Leiter von **Es** ꝛc. ꝛc., so ist darunter immer die Tonleiter der Tonart dieses Tones oder vielmehr des auf demselben dargestellten Tongeschlechts gemeint. Um der eigenthümlichen Natur des Leittones willen werden chromatische Leitern (Leitern durch lauter halbe Töne) in der Tonschrift aufwärts stets mit Kreuzen, abwärts mit Been dargestellt: **c cis d dis e f fis** ꝛc. ꝛc. und umgekehrt **c h b a as g ges** ꝛc. ꝛc., nicht **c des d es** ꝛc. ꝛc., denn nicht **des**, sondern **cis** ist der Leitton von **d**, da nur letzteres, nicht das erstere einen halben Ton, eine kleinere Sekunde unter **d** liegt. (Ueben wir die Schüler nun auch in diesen Leitern, wie in allen Dur- und Molltonleitern. Von den sogenannt enharmonischen Leitern brauchen sie Nichts zu wissen, so wenig wie von den gegenwärtig außer aller Praxis liegenden alten sogenannten Kirchentonarten.)

3. Die Erkennungszeichen der einzelnen Tonarten.

Zwei und zwei Tonarten — haben wir gelernt —, nämlich eine Dur- und eine Molltonart, führen allemal ein und dieselbe Vorzeichnung. Sonach kann diese, wenn wir nach der Tonart, nach dem „Tone" irgend einer Tonrede oder eines Tonredesatzes fragen, unmöglich als das untrügliche Erkennungszeichen derselben in der Tonschrift gelten. Ich sage „in der Tonschrift", denn beim bloßen Anhören einer solchen Rede oder eines solchen Redesatzes vermag darüber einzig und allein das Ohr zu entscheiden, und ich hoffe, daß das Eure bereits so ausgebildet ist, um mir, wenn ich Euch Etwas vorsinge oder vorspiele, sofort sagen zu können, sowohl in welchem Tongeschlecht als in welcher Tonart dies geschieht. Wenigstens legtet Ihr bei unsern letzten in der Beziehung angestellten Uebungen die erfreulichsten Beweise davon ab. Aber wo und wann wir einen Tonschriftsatz zu Gesicht bekommen, muß auch das Auge sofort erkennen können, in welcher Tonart die da-

mit aufgezeichnete Tonrede verfaßt worden ist, und vermag angeführter Lehre zufolge die Vorzeichnung allein nicht mehr darüber zu entscheiden, wo dann ein anderes untrüglicheres Zeichen dafür? — Auf der Hand liegt, daß zu dem Ende das Auge immer zunächst nach der Vorzeichnung blickt, denn mit dem, was wir so heißen, sind zugleich die wesentlichen Töne der Tonart bezeichnet worden. Wenn ein Tonstück z. B. ein ♯ in seiner Vorzeichnung führt, so wissen wir nach dem Bisherigen genau, daß in der Tonreihe nur einer Durtonart und in der Tonreihe nur einer Molltonart ein ♯ vorkommt, **G**=Dur und **E**=Moll: die Tonart dieses Tonstücks kann also auch nur **G**=Dur oder **E**=Moll seyn; aber immer doch noch **G**=Dur o d e r **E**=Moll, und was nun hebt die Zweifel über dieses o d e r? — Da lautet gewöhnlich die Antwort: der Schlußton des Tonredesatzes, der Tonrede, des Tonstücks, und in der Regel trifft das auch zu, denn in der Regel endet jeder solcher Satz mit dem Grundtone derjenigen Tonart, in welcher er verfaßt, gesetzt worden ist. Welches der Grundton einer Tonart, die Tonica? wissen wir bereits: der Anfangston der Leiter derselben, wornach sie auch benannt wird. Hat ein Tonstück ein ♯ in der Vorzeichnung und schließt auf dem Tone **g**, so wird die Tonart meist auch **G**=Dur, schließt es auf dem Tone **e**, so wird sie meist **E**=Moll seyn. Indeß kann dies und ich möchte sagen fast eben so oft auch nicht zutreffen, es kann der Schlußton eines solchen Satzes fast eben so oft auch ein ganz anderer als der Grundton seiner Tonart seyn, und es muß darnach ein noch weit untrüglicheres Zeichen für diese geben. Selbst Volkslieder, dieser unmittelbarsten, natürlichsten Tonergießungen einer bewegten Menschenbrust, giebt es gar manche, die auf einem ganz andern als dem Grundtone ihrer Tonart enden. Das Zeichen ist der schon erwähnte L e i t t o n. Dieser läßt n i e einen Zweifel über die Tonart zu, weil jeder Ton und somit auch der Grundton einer jeden Tonart seinen ganz eigenthümlichen Leitton hat, und muß derselbe, wie bereits im vorigen Absatze bemerkt, überall gehört werden, wo eine bestimmte Tonart ausgeprägt werden soll, so muß er auch ein durchaus entscheidendes Merkmal für diese abgeben. Bleiben wir zum Beweise bei unserm Beispiele stehen. In **G**=Dur und **E**=Moll ist ein ♯ und zwar ein und dasselbe Kreuz, vor **f**, vorgezeichnet, in beiden Tonarten muß daher die

Note f in der Klanghöhe von fis, als fis, nicht als f verstanden werden; der Leitton von g aber ist fis und der von e ist dis, so wird und muß denn auch, ist die Tonart E-Moll, in dem Tonsatze nothwendig zugleich dis (durch ein zufälliges ♯ bewirkt) vorkommen, während, ist die Tonart G-Dur, dies nicht der Fall seyn kann, und immer kommt der Leitton auch gleich zu Anfang, unter den ersten Tönen des Satzes zum Vorschein. Die Vorzeichnung von Es-Dur ist es as b und auch die Vorzeichnung von C-Moll; der Leitton von es aber ist d und der von c ist h; bemerken wir also in dem Schriftsatze das erste nächste b als h aufgelöst, so ist die Tonart unzweifelhaft auch C-Moll und nicht Es-Dur, im Gegentheile diese, mag der ganze Satz schließen einerlei auf oder mit welchem Tone, denn in Es-Dur gehört b, in C-Moll aber h zu den charakteristischen Tönen, obschon auch C-Moll b in der Vorzeichnung führt. Ihr begreift, wie nothwendig es ist, uns nun zum Schluß der ganzen Lehre von den Tongeschlechten und Tonarten auch mit den Leittönen wenigstens aller derjenigen einzelnen Töne recht vertraut zu machen, die einer Tonart zum Grundtone zu dienen vermögen. Nennt daher noch einmal alle in der Tonsprache, unserer Musik, gebräuchlichen Tonarten (es geschieht), und nun sagt mir auch, welches der Leitton einer jeden dieser Tonarten ist (nach der gegebenen Erklärung von Leitton kommen die Schüler auch damit bald zu recht). Wie höchst wichtig es ist, nächst der Vorzeichnung nur den Leitton über die Tonart entscheiden zu lassen, leuchtet besonders bei Tonschriftsätzen für Gesang oder für solche Instrumente ein, die nur eine Stimme, eine Melodie zu führen vermögen. Da singen wir z. B. ein vierstimmiges Lied, das in G-Dur steht; die erste Stimme schließt mit dem Tone h, die zweite mit d, die dritte wieder mit h, und nur die vierte mit g: wie würden da die ersten drei Stimmen sofort aus ihren Noten erkennen könne, ob die Tonart G-Dur oder E-Moll ist, sollte darüber der allerdings althergebrachten Regel zu Folge der Schlußton entscheiden? — Halten wir uns aber nächst der Vorzeichnung lediglich an den Leitton, so kann und wird keine der vier Stimmen lange darüber in Zweifel seyn. (Schon in meiner Didaktik habe ich auf die totale Unzulänglichkeit der gemeinüblichen Lehrweise des vorliegenden Gegenstandes aufmerksam gemacht: verlassen wir doch den Schlendrian endlich, der den Schüler

mehr verwirren als zurecht führen muß. Oder wäre mein Erkennungszeichen der Tonarten vielleicht schwerer zu finden und zu begreifen als das der alten Lehre? — Selbst die jüngsten Schüler meiner Anstalt, Kinder, wollen mich eines Andern überzeugen. Und wenn selbst, wird nicht das Bischen mehr Mühe im Aufsuchen des Leittones weit aufgewogen durch die ungleich größere, ja völlige Untrüglichkeit seines Zeichens?)

Fünftes Kapitel.

Taktlehre.

Der Ton und sein Klang waren uns das eine Element unsrer Sprache. Sie sind der Laut der Wortsprache, durch dessen verschiedene Gestaltung und Zusammenstellung zu Sylben und Wörtern diese ihre Begriffe offenbart. Mittelst der Töne und ihrer Klänge, deren Zusammenstellung und Stimmung gelangen alle unsere Gefühle, Vorstellungen und Leidenschaften zu äußerer, sinnlich wahrnehmbarer Erscheinung. Jedes Gefühl, jede innere Regung, sagen daher auch unsere Philosophen und Kenner des Seelenlebens, hat seinen eigenen Ton. Nun aber ist jeder Ton zugleich ein Ereigniß in der Zeit. Keine Aeußerung in der Klangwelt, sie erfordert eine gewisse Zeit, und wie sie in dieser geschieht, in welchem Verhältnisse sie dazu steht, hat immer einen bedeutenden Einfluß sowohl auf ihren Inhalt an und für sich als auf das Verständniß, die Wahrnehmung desselben. Welche Töne wir hervorbringen, einerlei in welcher Folge oder Zusammensetzung und einerlei in welcher Grundstimmung, Dur oder Moll, sie reden nie für sich allein, sondern die Art und Weise, wie sie sich in der Zeit bewegen, ob langsamer oder schneller, mit mehr oder weniger Hervorhebung der einen vor den andern, hat immer zugleich einen wesentlichen Antheil an diesem ihrem Ausdrucke, und so ist denn die Art ihrer Bewegung, die wir, was später des Näheren erläutert werden wird, Rhythmus und Takt nennen, das zweite Element der Tonsprache. Ohne eine gewisse, der Natur und Beschaffenheit des beabsichtigten Ausdrucks genau angemessen

gewählte Reihenfolge und Zusammensetzung ganz bestimmter Töne in ganz bestimmten Tonarten keine recht verständliche Tonrede, aber keine solche Tonrede auch ohne eine eben so angemessen darnach gewählte und genau geordnete Tonbewegung. Jedes Gefühl, jede Vorstellung, kurz jede innere Regung hat nicht blos ihren eigenen Ton, sondern auch ihren eigenen Rhythmus, d. h. ein nach ganz deutlich erkennbaren Momenten des Wachsens, Beharrens und Vergehens bestimmt geregeltes Leben, und aus der innern Seelenwelt nur — haben wir gelernt — nimmt die Tonsprache, die musikalische Rede ihre Darstellungsgegenstände. Nie dienen ihr als solche äußere Dinge. Blos mit Tönen, diesen durchaus unsichtbaren Erzeugnissen der Luft, schaffend vermag sie gar nicht dergleichen darzustellen. Sie kann nicht malen. Selbst wo sie sich abmüht, dies zu thun, ist sie gezwungen, lediglich zu den Vorstellungen, Gefühlen und Gedanken zurückzukehren, welche allenfalls von der Betrachtung dieser Dinge in den Menschen hervorgerufen werden. Kaum daß sie be- und umschreiben kann, wie die Wortsprache, der dabei die Begriffe zu Hülfe kommen. Ein Nachmachen von ihr selbst zugehörigen Dingen läßt sich nicht daher zählen. Die Tonsprache ist, was ihre Ausdrucksgegenstände anbelangt, wenn nicht ganz und gar, ausschließlich, so doch vorzugsweise auf die Gestalten der innern Seelenwelt verwiesen, und da diese Gestalten nicht blos an sich, sondern wesentlich auch an ihren Bewegungen erkannt werden, indem sie nimmer ruhen, sondern eine jede sich durch ein eigenthümliches bewegtes Leben charakterisirt, so ist sie auch genöthigt, eben dieses Leben in ihren Tongestalten zu offenbaren. (Kein guter Lehrer wird versäumen, diese gewichtigen, nur aphoristisch hingeworfenen Lehrsätze durch verständliche Beispiele von Gefühlen, Gefühlssituationen 2c. 2c. näher zu erläutern.) Wie geschieht das? — Einmal durch das, was wir Tonbewegung überhaupt heißen; dann durch das, was wir Rhythmus und Takt insbesondere nennen, und endlich durch die Totalbewegung der ganzen Rede oder durch das, zu dessen Bezeichnung in der Kunst die Ausdrücke Zeitmaaß und Tempo gelten.

1. Tonbewegung.

Was ist Tonbewegung? — Was sich bewegt, muß seinen Raum ändern: Ton aber ist etwas sehr Unräumliches, wie kann von

einer Tonbewegung die Rede seyn? — allerdings mehr nur im uneigentlichen Sinne. Der einzelne Ton für sich vermag sich in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts nicht zu bewegen, nur ein inneres Leben kann er offenbaren: doch auch da schon ist Bewegung, nur der Tod kennt Ruhe, wo Leben ist, ist auch Bewegung. Ich will einen Ton angeben und in gleicher Stärke forthalten (ich thue das wirklich): nirgends bemerkt Ihr eine Art von Bewegung, er gleicht der geraden und überall gleich starken Linie, gezogen, gewisse Gränzen zu bestimmen, aber nicht um auf das Auge irgend welchen wohlthuenden Eindruck zu machen. Wir nehmen Etwas wahr, einen Klang, aber Nichts weiter durch ihn. Zum Höchsten giebt er uns Anlaß, ihn an und für sich zu beurtheilen, ob er rein, voll, schön und gut, oder unrein, matt, häßlich, schlecht, wie jene Linie dem Auge den einzigen Anlaß giebt, ihre Beschaffenheit an und für sich zu beurtheilen, ob sie rein oder nicht rein, ebenmäßig oder lückenhaft gezogen worden. Doch gebe ich jetzt denselben Ton an, ohne ihn in gleicher Stärke fortklingen zu lassen, statt dessen vielmehr mit bald allmähligem Zu- bald allmähligem Abnehmen seiner Stärke (ich lasse den Ton an- und abschwellen), und Ihr bemerkt auch schon Leben in demselben, Leben und Bewegung, welche zunehmen, je schneller ich das An- und Abschwellen auf einander folgen lasse. Unwillkührlich denkt Ihr wieder an die Linie; es ist nicht mehr die einförmige gerade Linie, die für das Auge Nichts bot als die Symmetrie ihrer Form, sondern eine Wellenlinie, welche durch ihre Rundungen dasselbe bereits ergötzt und ihm Anlaß giebt zu Vergleichungen, zu Urtheilen über größere oder geringere Schönheit der Biegungen. So vermag also auch der einzelne Ton für sich schon sich zu bewegen, und bewegen muß er sich, äußerlich bewegen, wenn er inneres Leben athmen, wenn er zu einem ausdrucksvollen Stoffe unsrer Sprache dienen soll, denn nur hier, nirgend anders, nicht an einer todten Ruhe vermag Offenbarung eines Geistigen zu haften. Ist doch daher auch in der gesammten äußern Natur Nichts ohne Bewegung, bis zu seinem Tode, seinem gänzlichen Verschwinden aus der Welt. Sogar an den blos äußern Gestalten der Dinge läßt sich das Bild der Ruhe nirgends wahrnehmen. Nennt mir Etwas, was da lebt, irgend ein Naturerzeugniß, das sich in seinen Formen mit jener geraden Linie vergleichen ließe! Ihr findet keinen

Gegenstand; überall das Bild der Welle; unzertrennlich ist Leben von Bewegung, und je reicher, voller, kräftiger jenes, um so reicher, voller; kräftiger auch diese. (Sehr unterhaltend und lehrreich, auch eben so bildend als unsere Zwecke fördernd sind Beispiele dafür aus der äußern sichtbaren Welt: versäumen wir sie nicht.) Ja selbst in seinem räumlichsten Sinne das Wort aufgefaßt, läßt sich von einer Tonbewegung reden, zwar weniger von einer eigentlichen Tonbewegung, als vielmehr einer Klangbewegung. Der Ton nämlich — haben wir gelernt — ist ein Klang von ganz bestimmt gemessenem Schwingungsmaß, ein Klang in einer gewissen Höhe, und ein solcher Klang, ein Ton vermag sich nicht von seiner Stelle, dieser Höhe, zu begeben, ohne sofort selbst auch aufzuhören zu seyn; aber der Klang überhaupt kann bleiben und alle Höhengrade durchschreiten, sich also betreffs des Schwingungsmaaßes von Stelle zu Stelle rück- und vorwärts begeben. Zwar nennt man im gewöhnlichen Leben das Fortschreiten von einem Tone zum andern die Tonbewegung, aber — wie gesagt — wird das Wort hier nicht ganz richtig gebraucht: es sollte Klangbewegung heißen. Wir kennen den Unterschied zwischen Ton und Klang: dieser kann ein und derselbe bleiben und alle Tonräume durchschreiten, aber nicht jener; auf jedem andern Raume wird der Klang zu einem andern Tone, ohne selbst aufzuhören, wogegen der Ton aufhört zu seyn, so bald ein anderer an seiner Stelle erscheint. Ein Beispiel aus dem Leben mag Euch das Alles noch klarer machen. Woher wißt Ihr, daß es das Horn, die Trompete ist, worauf Jemand bläst, die Violine, das Clavier, die Orgel, worauf Jemand spielt, wenn Ihr diesen auch nicht selbst sehet, sondern nur die Töne hört? — Der Klang der Instrumente, sagt Ihr ganz richtig, verräth das uns. „Vom Tone" würden viele Andere wieder antworten, aber ebenfalls auch im uneigentlichen Sinne des Worts. Jedes Instrument hat seinen eigenthümlichen Klang; Töne können viele Instrumente mehrere, ja sogar alle mit einander gemein haben. Ob ich die tiefsten oder höchsten Töne der Violine angebe, immer ist es ein und derselbe Klang. Dieser Klang also vermag sich recht wohl durch alle Tonstufen der Violine hindurch fortzubewegen, von Tonraum zu Tonraum, rück- und vorwärts, aber nicht eigentlich der Ton. Indeß sagt man gewöhnlich Tonbewegung und nicht Klangbewegung, und

kommt auf das Wort selbst nichts an, so ist zudem diese ausschließlich räumliche Tonbewegung hier gar nicht einmal Gegenstand unsrer Betrachtung. Wir haben es für unsern Zweck mit der Tonbewegung in einem ganz andern Sinne zu thun. Jede Bewegung, sey es welche es wolle, erfordert auch eine gewisse Zeit, innerhalb welcher sie geschieht. Keine Bewegung, mag sie noch so schnell vollbracht werden, ohne eine gewisse Dauer. Jede Bewegung ist nicht blos ein räumliche, weitere oder engere, sondern sie ist zugleich auch eine zeitliche, langsamere oder schnellere und das einemal mehr dies, das anderemal mehr das. Und diese zeitliche Tonbewegung ist es, welche unserer besonderen Aufmerksamkeit bedarf. Einen andern Ausdruck nämlich haben die Töne, wenn sie langsamer, wieder einen andern, wenn sie schneller auf einander folgen, und wieder einen andern, je nachdem die langsamere und schnellere Folge mit einander wechselt. Es ist das abermals wie in der Wortrede. Eine andere Bedeutung haben die Worte, welche ich langsam, gedehnt ausspreche, und eine andere jene, die ich schnell nach einander vortrage. Nicht blos in dem Tone, mit welchem ich rede, sondern auch in dieser Bewegung der Wörter und Worte liegt die Ursache von der Wirkung meiner Rede. Alle Vorstellungen und Gefühle, welche sich durch eine gewisse Beharrlichkeit auszeichnen, wie alle starken, dunkeln, auch matten, düstern Vorstellungen und Gefühle oder solche, die vornehmlichst, vor allen andern, gleichzeitig mit ihnen zum Ausdrucke kommenden, in Betrachtung gezogen werden wollen, fordern eine langsamere Tonbewegung, die entgegengesetzten auch eine entgegengesetzte solche Bewegung, und dies Beides immer je nach dem Grade, der von dem Leben des auszudrückenden Gegenstandes selbst vorgeschrieben wird. Ich sage, es ist das abermals in der Tonsprache wie in der Wortsprache. Angenommen, ich hätte Euch aus diesem Buche da diesen Satz vorzulesen (ein passendes Beispiel wird jeder Lehrer zur Hand haben): wie werde ich ihn lesen müssen, wenn ich ihn gut, d. h. so lesen will, daß sein Inhalt Euch vollkommen klar, in allen seinen Theilen vollkommen verständlich ist? — Ohne Zweifel nur so (ich lese), wornach ich also die und die Worte langsamer, gedehnter, jene dagegen schneller, eilender vortrage. Und warum dies? jene Worte enthalten die eigentlichen Hauptgedanken, diese bloße Nebengedanken, die nicht

fehlen dürfen, um jene recht auffassen zu können, aber die zugleich doch auch nur als bloßes erläuterndes Beiwerk zur Hauptsache erscheinen. Ich lese sie auch um so schneller, je mehr sie blos diese Eigenschaft haben, in je geringerer wesentlicher Verbindung sie mit den Hauptgedanken stehen, und lese diese wieder um so langsamer, gedehnter, ein um so schwereres Gewicht darauf ruht oder um so dunkler, erhabener oder wie dem ähnlich die den Worten unterliegenden Vorstellungen selbst sind. Ihr bemerkt ganz richtig, daß ich diese Worte aber auch nicht blos an und für sich langsamer und gedehnter, jene dagegen schneller, flüchtiger lese, sondern daß sich mit dieser Tonbewegung der ganzen Summe von Sprachlauten zugleich auch eine merkliche Betonung einzelner solcher Laute, also eine Art An- und Abschwellen einzelner Sprachtöne verbindet. Seht, wir kommen auf die ersterwähnte Art der Tonbewegung zurück, die schon bei dem einzelnen Tone statt haben kann, und die im Gegensatze zu der letzterwähnten, welche stets nur in Beziehung auf mehrere auf einander folgende Töne gedacht und daher ganz passend die äußere genannt wird, insbesondere die innere heißt. Zum vollen Ausdrucke gehört wie in der Wortsprache so auch in der ausschließlichen Tonsprache stets eine innere und äußere Tonbewegung zugleich. Es kann wohl die eine ohne die andere schon von Bedeutung werden, weil sie an sich bereits ein Zeichen von Leben ist, Leben athmet, aber auch nur für Momente, nicht in einer förmlichen Rede. Diese fordert stets zur äußern zugleich auch eine innere Tonbewegung und umgekehrt; anders ist ihr Ausdruck nie ein voll verständlicher, klarer, deutlicher und eben so vollkommener als bestimmter. Oben gab ich einen einzelnen Ton abwechselnd in gleich starker Klangfortdauer und dann bald ab- bald zunehmend in dieser an; jetzt will ich eine Reihe von Tönen in solchem Wechsel angeben und zwar zunächst in gleichmäßig schneller Folge auf einander, und dann in verschiedener solcher Folge, so daß bald die einen bald die andern langsamer und die übrigen verschieden schneller auf einander folgen. Höret genau zu, damit Ihr mir sagen könnt, welche Wirkung die Töne auf Euch machen. (Ich gehe nun das Beispiel wirklich in aller Weise durch.) Zuvörderst sollen die Töne ohne alle innere Bewegung gleichmäßig schnell auf einander folgen: abermals habt Ihr das Bild der Ruhe, des todten, kalten Scheins, jener ein-

förmigen geraden Linie. Nun dieselben Töne — es sind deren acht — in derselben gleichmäßig schnellen Folge, aber so, daß ich den ersten und fünften Ton etwas stärker als die übrigen angebe, also zu der äußern Bewegung auch eine innere treten lasse: welches Leben jetzt schon; was vorher sinnlos schien, fängt schon an förmlich zu reden, Bedeutung, wirklichen Ausdruck zu erlangen. Mögen darnach auch noch einige andere Töne derselben Reihe sich innerlich verschieden bewegen, und mag endlich sich zu dieser verschiedenen innern Bewegung auch noch eine verschiedene äußere gesellen, indem ich die einen Töne langsamer, die andern schneller spiele: welche Mannigfaltigkeit, welch' viel bewegtes Leben und welch' immer anderer wirklicher Ausdruck, je nachdem ich die Mischung der beiden verschiedenen Tonbewegungsarten vornehme! — (Es versteht sich von selbst, daß die zum Beispiel dienende Tonreihe so passend als nur immer möglich gewählt werden und dann der Lehrer auch darauf bedacht seyn muß, dieselbe rhythmisch und taktisch so verschieden als nur immer möglich zu gestalten. Dem Sachverständigen kann nicht entgehen, daß die gesammte Rhythmik bereits, wenigstens in ihren Grundlagen, hier abgehandelt wird; gleichwohl kommt mir das Wort Rhythmus kaum über die Lippen. Es giebt kein deutsches Wort dafür und wir können gezwungen seyn, es zu gebrauchen, aber quälen wir uns nicht ab, es unsern Schülern zu erklären. Alle Definitionen können nur sehr mangelhaft, dürftig ausfallen, und unsere Schüler fassen Mißtrauen gegen Alles, was ihnen nicht klar einleuchtet und wovon sie nicht sofort einen praktischen Vortheil absehen. Jede Definition wird hier zur Umschreibung werden müssen, und da ist doch für unsern Zweck jedenfalls besser, wir bringen die Sache selbst sofort zur Anschauung. Ist ja dieselbe zudem so unmittelbar in der Natur, in allem Leben begründet, daß kaum eingesehen werden kann, wie manche Lehrer, lediglich in der Meinung, um desto gründlicher zu seyn, so ungründlich verfahren mögen, daß sie die eigentliche Taktlehre mit einer Masse kunstwissenschaftlicher Untersuchungen über den Rhythmus einleiten und durchweben, welche allenfalls für den künftigen Tondichter oder wirklichen Musiker, jedenfalls aber nicht für unsere Schüler hier von Werth seyn können, ja durch ihre meist gar zu gelehrt scheinende Außenseite denselben mehr vom Lernen zurückschrecken als ihn dazu anziehen

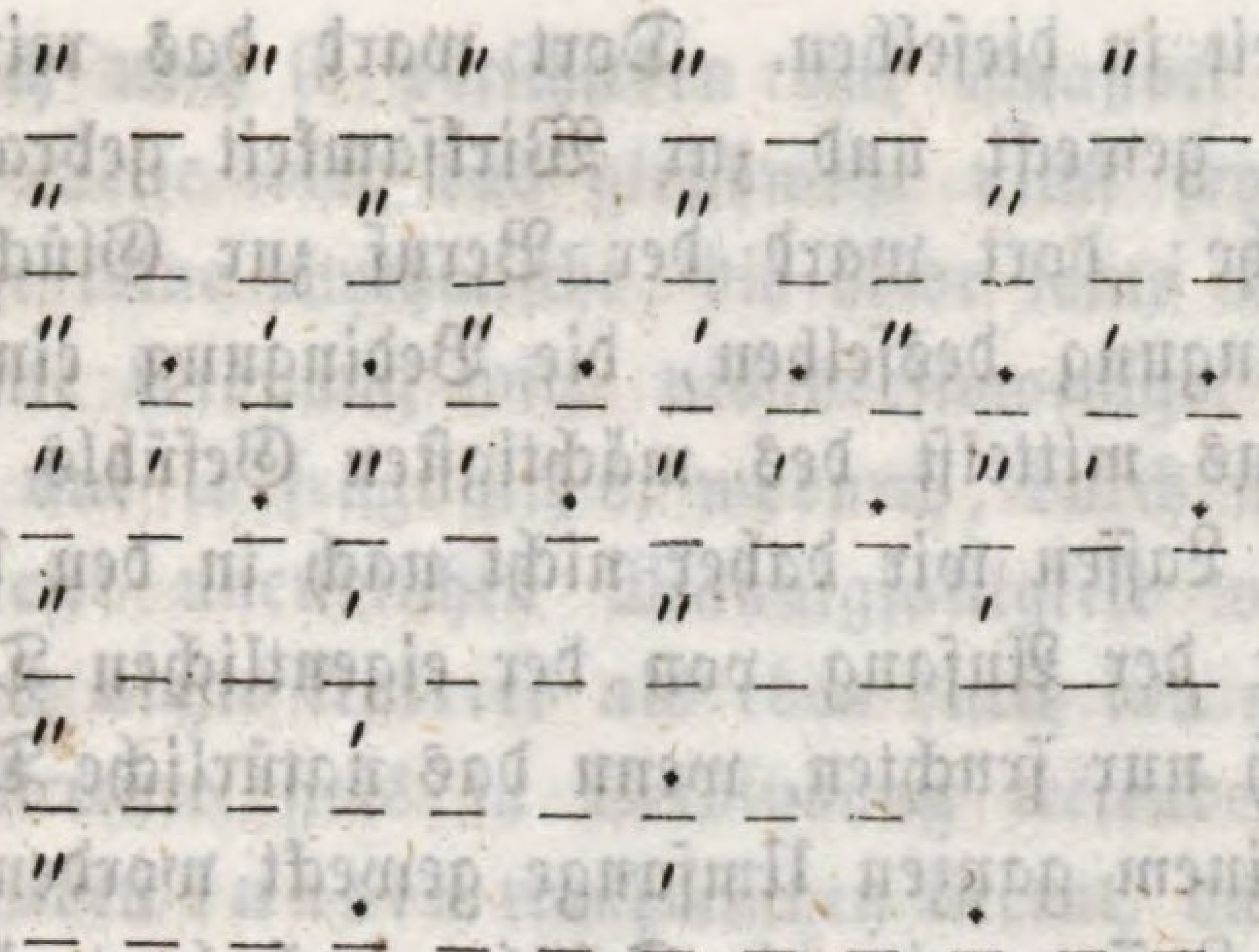
müssen. Auf Weckung des jedem Menschen inwohnenden natürlichen Taktgefühls kommt es bei diesem an, auf Nichts weiter, und solche wird zweifelsohne auf angegebene Weise am sichersten erreicht, schlummerte letzteres auch noch so tief.) Genug, in aller Tonrede herrschen stets beide Arten von Tonbewegung zugleich, nur kann sich jede Art für sich wieder ganz verschieden gestalten, und wie das, mag darnach Gegenstand unsrer Untersuchung werden.

2. Rhythmischer Accent.

Solche anstellend muß ich Euch zuvor mit einem Kunstausdrucke bekannt machen, der gewöhnlich zur Bezeichnung der beiden Arten von zeitlicher Tonbewegung gebraucht wird, sobald diese in geregelter Ordnung geschieht. Es heißt derselbe Rhythmus oder auch rhythmischer Accent. Woher das Wort? — aus dem Griechischen, aus welchem es in ziemlich alle Sprachen zur Bezeichnung ein und derselben Sache übergegangen ist. Wollte ich eine deutsche Erklärung oder Uebersetzung davon geben, so würde die Lehre selbst Nichts dadurch gewinnen, und wir würden jedenfalls verlieren, wenigstens an Zeit. Uns ist lediglich an der Sache gelegen und merkt Euch nebenbei nur, daß, wenn Ihr einmal von Rhythmus reden hört, damit nichts Anderes gemeint ist, als wovon ich jetzt zu Euch spreche, die zeitliche Tonbewegung geordnet nach gewissen regelmäßig wiederkehrenden Momenten. — Wir haben eine zweifache zeitliche Tonbewegung, so müssen wir nach dem so eben Gesagten auch einen zweifachen rhythmischen Accent oder Rhythmus haben, und ebenfalls zwar einen innern und einen äußern. Jener bezieht sich auf die stärkere oder schwächere Betonung der einzelnen auf einander folgenden Töne, oder besteht vielmehr darin; dieser auf die Anzahl von Tönen, welche innerhalb einer gewissen Zeit auf einander folgen. Jenen nennt man daher auch wohl den qualitativen, diesen den quantitativen Rhythmus. (Wo und wann es nöthig, erkläre ich diese beiden Prädicate). Betrachten wir jeden insbesondere. — Um uns die Natur des innern Rhythmus, der also der eigentliche Tonaccent ist, zu vergegenwärtigen, will ich dieselbe bereits im vorhergehenden Absatze als Beispiel gewählte Tonreihe wieder in Anwendung bringen, jedoch in solcher Gestalt, wornach die einzelnen Töne alle gleichmäßig schnell auf einander folgen, also sich alle entweder in Achtels-, Viertels- oder sonstigen Noten

darstellen ließen. Daß die ganze Reihe ohne all' und jeden Accent so gut wie gar keinen Ausdruck hat, überzeugten wir uns bereits. Prüfen wir nun aber, wie viele Accente sie zur Offenbarung irgend eines bewegten Lebens nothwendig erfordert? — Sie besteht aus acht Tönen. (Ich spiele solche zunächst ohne allen Accent, dann mit blos einem Accent auf dem ersten Tone u. s. w. wie sich aus der nachfolgenden Lehrweise ergiebt.) Wir werden bald gewahr, daß blos ein Accent zu solchem Zwecke durchaus nicht ausreicht, zum mindesten gehören zwei dazu, und unser Gefühl verlangt auch, daß sämmtliche acht Töne sich unter diese zwei Accente gleichmäßig theilen, also vier und vier Töne auf jeden kommen. Schon ist mehr Leben in der Reihe, doch immer noch ein blos mattes. Wie werden wir es steigern? — Ganz richtig: was den Anfang von Leben gebracht, wird in seiner Vermehrung auch dieses bewirken. Vermehren wir die Accente! Auf welche Weise? — Es ergiebt sich von selbst, daß wiederum die vier Töne noch einen Accent in sich aufnehmen. Wir spielen also $\overset{1}{_}\ _\ \overset{1}{_}\ _\ \overset{1}{_}\ _\ \overset{1}{_}\ _$. So, und nun faßt einmal die ganze Reihe recht deutlich auf. Das ist der natürlichste Rhythmus, der sich selbst in allen unsern Körperbewegungen wieder findet. Achtet nur genau darauf, wie Ihr geht: immer tretet Ihr mit dem linken Fuße etwas fester nieder als mit dem rechten, und wenn die Schritte noch so gleichmäßig auf einander folgen. Warum gerade mit dem linken Fuße, gehört nicht daher. Genug, Ihr marschirt genau so wie ich hier spiele oder zähle: 1_2, 1_2, 1_2, 1_2. Aber ausschreiten wollt Ihr gewöhnlich mit dem rechten Fuße: nun ja, die ganze rechte Seite des Menschen ist in der Regel beweglicher als die linke. So marschirt Ihr denn so: $_\ \overset{1}{_}\ _\ \overset{1}{_}\ _\ \overset{1}{_}\ _\ \overset{1}{_}$; und Ihr marschirt nicht blos so, sondern — achtet nur darauf — fast in Allem, was Ihr thut, herrscht diese Bewegungsart, zuerst ein Eintritt ins Leben, dann Leben mit ganz geregelten Pulsschlägen, die wir, machen wir die Bewegungsart mit der Hand nach, vollkommen richtig bezeichnen mit: Aufschlag, Niederschlag, Aufschlag rc. rc. Der Aufschlag füllt die accentlose Zeit aus, der Niederschlag die accentvolle; dieser bezeichnet gewissermaßen die That, jener immer den Uebergang zur That. Wenn das aber die natürlichste rhythmische Accentfolge ist, so wird sie nothwendig auch in unsrer Kunst die vorherrschendste seyn, und in der That bei dem Meisten, was wir

spielen oder singen, folgen die Töne so auf einander. Indeß haben wir bereits erfahren, daß auch noch mehr Töne als blos zwei sich unter blos einem Accent an einander reihen können, ohne all und jedes ausdrucksvolle Leben zu verlieren, sogar vier, so wird denn auch dieser Accentfolge: $\overset{1}{_}\ _\ _\ \overset{1}{_}\ _\ _\ \overset{1}{_}\ _\ _$, oder mit Aufschlag dieser: $_\ \overset{1}{_}\ _\ _\ \overset{1}{_}\ _\ _\ \overset{1}{_}\ _\ _$, wo drei Töne von blos einem Accent überragt werden, noch wenig an Natürlichkeit abgehen. Wirklich ist das der Fall. Aber achtet auch auf den ganz andern Ausdruck, den die Tonreihe dadurch bekommt: zu der vorhin geltenden festen Gemessenheit tritt gewissermaßen ein sanfteres Wiegen im Leben, die Bewegung schreitet nicht mehr, sie rollt. (Ein verständiger Lehrer wird der passenden Vergleiche noch genug zur Hand haben.) Ein Zusammendrängen von noch mehr Tönen übrigens unter blos einem Accente hat schon etwas Schleppendes zur Folge. Ueberzeugen wir uns davon, indem wir versuchen, noch mehr Töne, vier, fünf, sechs, von blos einem Accent überragen zu lassen (ich thue es): es geht nicht, das Gefühl fordert schlechterdings eine frühere Wiederkehr des Accents. Nun, es braucht dieser ja nicht immer ein und derselbe gleich schwere zu seyn, sondern er kann auch wohl bald ein mehr, bald ein minder schwerer seyn. Doch auch diese Graduirung hat ihre Gränzen: nur in drei Grade läßt sich der Accent theilen, einen schweren, einen minder schweren und einen ganz leichten. Den ersten wollen wir von jetzt an durch ″, den zweiten durch ′ und den dritten durch einen . bezeichnen. Mit Hülfe dieser drei Accentgrade läßt sich übrigens die Tonreihe nun auch bedeutend erweitern, zumal wenn wir zwischen den ersten und zweiten Grad den leichtesten Grad wiederholt treten, oder wenn wir die Töne so schnell auf einander folgen lassen, daß mehrere und viele zusammen nur eine Accentzeit, den Auf- oder Niederschlag ausfüllen. Freilich gehört das Letztere noch nicht hieher, sondern erst nachgehends in die Lehre von dem äußern Accent, und so ergeben sich für den blos innern Accent, die eigentliche Betonung bei Tonfolgen von Tönen durchaus gleichen Zeitwerths folgende sogenannt rhythmische Grundformen:



Weiter lassen sich die Reihen nicht wohl ausdehnen, ohne ihnen von dem nöthigen bewegten Leben zu nehmen. Was sich an Tönen noch daran schließt, muß dieselbe Accentfolge tragen. Jede Reihe kann eben so wohl mit dem Aufschlag als sofort wie hier in dem Schema mit dem Niederschlag anfangen. Nicht minder können verschiedene einzelne Accente auch wohl in einander verschmelzen, wie in dem uns schon bekannten Schwelltone, und hier, wenn wir die einzelnen Töne der Tonreihe nach und nach mit immer schwächerem Klange auf einander folgen lassen. Das ist das crescendo und descrescendo, von dem wir bereits bei der Lehre von der Tonschrift mit einander sprachen. Doch vergegenwärtigen wir uns vor allen Dingen auch den unterschiedlichen Charakter, den in Beziehung auf den Redeausdruck diese verschiedenen Accentfolgearten tragen. Ich will zu dem Ende unsere Tonreihe noch einmal in jeder der sieben verschiedenen Accentweisen spielen, und Ihr selbst mögt mir dann sagen, was Ihr meint, das in solcher Beziehung Charakteristisches an einer jeden haftet. (Natürlich werden wir Lehrer dabei dem Urtheile der Schüler stets zu Hülfe kommen müssen, aber mit allem Fleiße müssen die Uebungen angestellt werden und nothwendig müssen die Schüler jetzt reden, denn nicht wollen und können wir Vorstellungen und Gefühle in sie hineintragen, hineindociren, sondern sie müssen diese selbst aus sich herausholen. Was die im zweiten und vierten Capitel angedeuteten Uebungen für das Tongefühl waren oder doch seyn sollten, das sind die gegenwärtigen für das Taktgefühl, und wenn wir mit Ausbildung des Tongefühls den Sinn für alles Edle, Gute, Zarte, Schöne, Erhabene in unsere Schüler pflanzten, so legen wir mit Ausbildung des Taktgefühls den Sinn für alles Geordnete, Sittliche, Rechte, für Gesetz und alle rechtver-

standene Freiheit in dieselben. Dort ward das rein Göttliche in dem Menschen geweckt und zur Wirksamkeit gebracht, hier das rein Menschliche; dort ward der Beruf zur Glückseligkeit, hier wird die Bedingung desselben, die Bedingung eines geordneten zeitlichen Lebens mittelst des mächtigsten Gefühls zum Bewußtseyn gebracht. Lassen wir daher nicht nach in den Uebungen; sie sind zwar nur der Anfang von der eigentlichen Taktlehre, aber diese kann auch nur fruchten, wenn das natürliche Taktgefühl vollkommen, in seinem ganzen Umfange geweckt worden ist, und das geschieht hier. Lassen wir die Schüler auch laut zählen nach den rhythmischen Grundformen, und machen wir sie dermaßen fertig in der Auffassung derselben, daß sie sie deutlich wieder erkennen in Allem, was wir ihnen etwa vorspielen. Thun wir dies daher und lassen uns sagen, nach welcher rhythmischen Grundform es jedesmal geschehen.) — Eine ungleich größere Mannigfaltigkeit wie der innere Rhythmus entfaltet der äußere. Ja, es ist dieselbe so groß, daß sie gar nicht berechnet werden kann. Da wechseln Längen und Kürzen unendlich verschieden mit einander ab, und treten dazwischen nun zuletzt auch noch Momente der Ruhe, Pausen, so bietet das Gebiet des äußern Rhythmus einen Reichthum von Gestalten, wie sich seiner keine andere Sprache außer der unsern, der Tonsprache, rühmen kann. Ich will nur versuchen, was sich mit unsern früheren acht Tönen in dieser Beziehung Verschiedenes zu Tage fördern läßt. Da lasse ich einmal einen Ton so viele Zeit einnehmen, wie alle übrigen sieben zusammen. Ich wähle dazu bald diesen bald jenen Ton. Ein ander Mal folgen immer zwei noch einmal so kurze Töne auf einen langen und umgekehrt. Ein drittes Mal wechseln auf gleiche Weise drei Töne mit blos einem ab, und es kann dies geschehen in der Euch schon bekannten Weise von Triolen oder Punktirungen, Synkopien oder noch anders. Ein viertes Mal wechselt immer ein langer mit einem noch einmal so kurzen Tone, und abermals in bald dieser, bald jener Weise. Ach, ich finde kein Ende in der Mannigfaltigkeit, wie sich schon diese acht Töne blos solcher Weise äußerlich rhythmisch verschieden gestalten lassen (aber habe die Versuche wirklich vorgenommen und dabei die bereits im dritten Capitel in dieser Hinsicht angedeuteten Uebungen wieder aufgenommen)! — Indeß wenn darnach die Töne einer Tonrede äußerlich

rhythmisch auch noch so verschieden auf einander folgen können, in chaotischer Weise wird das gleichwohl nicht seyn dürfen, weil sonst die Folge keine rhythmische, die Rede keine Rede wäre; eine gewisse geregelte Ordnung wird nichtsdestoweniger darin vorherrschen müssen, und so fragt sich's, wodurch, durch welches Element dieselbe in dieser unendlichen Mannigfaltigkeit wieder hergestellt wird? — durch nichts Anderes als eben durch den mit dem äußern rhythmischen Accente stets in Verbindung tretenden und in Verbindung bleibenden innern rhythmischen Accent, durch jenen eigentlichen Accent, für den wir ganz bestimmte Normen aufzufinden im Stande waren. Längen und Kürzen, lange und kurze Noten und Pausen mögen sich noch so verschiedenartig an einander reihen, immer füllt eine oder eine Gruppe davon irgend einen Moment jener rhythmischen Zeittafel aus, der sich nun durch irgend einen Accent oder auch durch gänzliche Accentlosigkeit von jedem andern Momente seiner Accentfolgeform unterscheidet. Angenommen die acht Töne folgten solcher Weise auf einander  so scheint auf den ersten Blick gar keine geregelte Ordnung darunter zu herrschen; indem ich sie aber nach einer der sieben verschiedenen Accentfolgeformen vortrage, macht sich sofort auch eine vollkommen geregelte Ordnung darin fühlbar. Welche unter diesen Formen erscheint wohl als die passendste für eine solche beispielsweise angeführte äußere rhythmische Figur? — Ganz richtig urtheilt Ihr die erste und dritte; doch könnte fast eben so gut auch jede andere dafür gebraucht werden, nur — und damit kommen wir auf die Hauptsache — würde sich mit jeder andern sofort auch der Ausdruck der Reihe, der quantitativ ganz gleichen Tonreihe ändern. Was folgt? — daß, ein so wesentliches Mittel der äußere Rhythmus zum Tonausdrucke ist, derselbe seine eigentlich charakterstische Bedeutung doch erst erhält durch den innern Rhythmus. Immer werden Trauer, Ernst, Schmerz und was damit in Verbindung steht ihren Ausdruck finden in einem quantitativ sparsamer gemessenen Rhythmus, in langsameren, bedächtiger daherschreitenden Tönen, während Frohsinn, Heiterkeit, Muthwillen dahinhüpfen in flüchtig verfliegenden Klängen bis zum wirbelnden Sturm einer wahren Tonfluth, aber welcher Art die Trauer und der Frohsinn, der Ernst und die Heiterkeit, der Schmerz und der

Muthwille, ob sie mehr oder weniger tief, durch welche Vorstellung sie hervorgerufen worden und worauf sie darnach auch wieder gerichtet sind, kurz welchen Charakter sie im Allgemeinen haben, ob einen starken oder milden, kräftigen oder zarten, feierlichen oder rührenden, pathetischen oder anmuthigen, erhabenen oder naiven, das Alles bestimmt neben andern Mitteln, wozu vorzugsweise das nachher zu betrachtende Tempo gehört, doch näher erst die Art des eigentlichen rhythmischen Accents, jene innere Bewegung der Töne, welche sich, wie wir erfahren haben, bemerklich macht durch eine gewisse in ganz bestimmten Zeitmomenten abgemessene Accentfolge, jener innere Rhythmus, der sich bemerklich macht durch die regelmäßige Wiederkehr einer gewissen Accentreihe nach ihrem jedesmaligem Ablauf. Halten wir diesen Gedanken fest; er wird die Auffassung mancher folgenden Lehrgegenstände sehr erleichtern; überzeugen wir uns aber vorerst auch noch von seiner Richtigkeit. Schreibe ich zu dem Ende abermals die erste beste einfache Tonreihe oder Melodie an die Tafel, etwa **e g c e d c h a g a f g**, zunächst in ganz gleichen Noten, und tragen wir dieselbe nun nach jenen sieben verschiedenen Accentreihen vor. Welchen Ausdruck die Reihe an und für sich hat, wollen wir ununtersucht lassen, aber welch' ganz eigenthümlichen Charaker bewahrt sie bei Anwendung einer jeden einzelnen der sieben Accentreihen!? — (Fortsetzung der vorhin schon betreffs der innern Tonbewegung angedeuteten Uebung.) Am merkwürdigsten ist, daß bei der ersten und zweiten Reihe, die dem Gehöre nach so gar viele Aehnlichkeit mit der dritten und vierten zu haben scheinen, das Gefühl von selbst doch zu einer lebhafteren Bewegung drängt. Woher mag das kommen? — Bei den ersten Reihen hat der Accent einen und zwei accentlose Zeitmomente (Töne) zu überragen, und das kann er nicht gut, er strebt daher eilender zu dem folgenden Accente hin und um so eilender, je weiter dieser und zwar in gleicher Eigenschaft von ihm entfernt ist. Ein ähnliches Verhältniß findet zwischen den drei letzten Reihen statt, so gewiß diese sich durch eine eigenthümliche Accentordnung noch mehr von einander unterscheiden. (Ich erinnere: bei jedem Lehrsatze sofort „von der Sache zum Zeichen," sofort ein praktischer Beleg.) Und nun dieselbe Tonreihe auch mit verändertem äußerem Rhythmus. (Ich kann nicht zweifeln, daß ein jeder Lehrer eine solche Veränderung auch ohne daß

ich hier besondere Anleitung dazu gebe auf's zweckmäßigste und hinreichend vielfachste vorzunehmen vermag.) Wir werden bald gewahr, daß diese Aenderung häufig von der Art der Accentreihe, die eben in Anwendung kommen soll, bedingt wird, aber was noch deutlicher einleuchtet und wichtig für uns ist, das ist die Thatsache, daß mit jeder solcher quantitativen Andersgestaltung der Tonreihe sich zwar auch der specielle Ausdruck derselben ändert, gleichwohl aber der durch die innere Tonbewegung bedingte Grundcharakter dieses bleibt, tragen wir mehrere solche Gestaltungen nach ein und derselben Accentfolge vor. (Die Schüler müssen dies selbst an den Beispielen beurtheilen. Die Uebungen des Taktgefühls treten dadurch in Verbindung mit den Uebungen des Tongefühls. Der gesammte innere Sinn wird belebt, beschäftigt.) Wie gar passend heißt daher diese Folge der quantitative Rhythmus! — Die massige Ordnung der Töne, der quantitative Rhythmus derselben mag sich ändern: wird die accentuirte Ordnung derselben, ihre innere Bewegung, ihr qualitativer Rhythmus beibehalten, so bleibt auch der allgemeine Charakter des durch jene Veränderung vielfach gestalteten Ausdrucks immer derselbe.

3. Takt und Takteintheilung.

Und indem nun die einmal für eine Tonrede gewählte oder durch deren Grundcharakter bedingte rhythmische Accentfolgeart stets wiederkehrt, so bald sie sich in ihrer ersten eigenthümlichen Beschaffenheit verwirklicht hat, entsteht das, was wir in der Musik insbesondere Takt nennen. Es ist dieser also der Inbegriff von Tönen, die sich innerlich nach ein und derselben Accentnorm bewegen. Aeußerlich können dieselben auf das verschiedenste gestaltet und geordnet seyn: alle füllen gleichwohl nur eine und dieselbe Zeitgröße aus, und diese Zeitgröße macht sich bemerklich durch die Wiederkehr ein und derselben Accentweise. Vor Weiterem muß ich Euch übrigens sagen, woran die zusammen einen Takt bildenden Töne in der Tonschrift erkannt werden: an senkrechten Strichen, die auf dem Liniensysteme stehen und die sich nun entweder über blos ein solches System oder, wenn mehrere Systeme mit einander zu einer Notenzeile verbunden worden sind, auch über mehrere und alle solche ein und dieselbe Notenzeile bildenden Systeme mit Durchlaufung der zwischen denselben befindlichen leeren

Zwischenräume erstrecken. Die Töne, welche durch die von einem solchen senkrechten Striche eingeschlossenen Noten vorgestellt werden, bilden zusammen genommen einen Takt, d. h. sie mögen an Zahl einerlei wie viele und äußerlich rhythmisch geordnet seyn einerlei wie, immer sondern sie sich durch eine gewisse Accentfolge, die sich bei ihrem Vortrage bemerklich macht, dergestalt von einander ab, daß, so lange diese Accentfolge in Geltung bleibt, der Eintritt eines jeden neuen Taktes deutlich wahrgenommen werden kann, und eben so lange auch der Zeit nach ein Takt immer genau so groß ist, also genau eben so viel Zeit einnimmt als jeder andere, unbekümmert um die Menge von Tönen, womit er ausgefüllt ist und — wie gesagt — unbekümmert auch um die äußerliche rhythmische Anordnung derselben. Angenommen z. B. ein Tonredesatz bewegte sich in den erster der im vorhergehenden Absatze aufgeführten Accentfolgeformen, so ergiebt sich von selbst, daß mit Eintritt eines jeden Accentes auch ein neuer Takt beginnt, denn diese Form zeichnet sich gerade dadurch charakteristisch aus, daß gleich nach der ersten accentleeren Zeit derselbe Accent wieder folgt, also die ganze Folgeart nur aus einem Accent und einem accentlosen Momente besteht, und durch Wiederkehr ein und derselben Accentfolgeart — haben wir gelernt — prägt sich der Takt aus. Hier ist der Takt von selbst: ″— — | ″— — | ″— — | ″— — |. Mögen nun in den einzelnen Takten noch so viele oder so wenige Noten oder Töne verschieden auf einander folgen, der Zeit nach sind sie alle gleich groß, immer müssen wir in völlig zeitgleichen Schlägen dabei zählen können 1_2 | 1_2 | 1_2 | 1_2 | und das 1 macht sich bemerklich durch den schweren Accent, der demgemäß auch immer auf den ersten Ton eines jeden Taktes fällt. (Fügen wir zu diesem einen Beispiele noch mehrere andere mit Bezugnahme auf die übrigen Accentweisen.) Sonach verfällt jeder einzelne Takt, unbekümmert um seine quantitative Tonausfüllung, in gewisse Zeiten oder vielmehr Zeitmomente, die unter sich alle gleich groß sind und sich nur durch die Beschaffenheit des Accents von einander unterscheiden, der auf ihnen ruht. Man sagt daher auch wohl, der Takt sey ein Zeitganzes, dessen Gränzen sich durch gewisse Accenterscheinungen bemerkbar machen, und das in einzelne Theile zerfalle, die sich abermals durch gewisse nur weniger stark in die Sinne fallende

Accenterscheinungen von einander abgränzen. Betrachten wir die sieben Accentfolgeweisen näher, so ergiebt sich, daß jede Weise wohl mehrere leichtere Accente, aber nur einen besonders schweren Accent umschließen kann, denn mit Eintritt dieses Accents beginnt sofort auch dieselbe Accentfolge, die vordem von demselben schweren Accent an schon da war, und wissen wir nun, daß mit Wiederholung ein und derselben Accentfolgeweise jedesmal auch ein neuer Takt eintritt, so ergiebt sich ferner, daß die einzelnen Zeitmomente, in welche der einzelne Takt zerfällt, sich immer nur durch einen schweren und mehrere mehr oder minder leichte Accente abgränzen können. Der jenen schweren Accent tragende Moment heißt die schwere oder gute, die diese Accente tragenden Momente die leichten oder schlechten Taktzeiten. Jeder einzelne Takt kann somit nur eine gute Zeit wohl aber mehrere schlechte Zeiten haben, und jene gute Zeit beginnt nach derselben Schlußfolge jedesmal mit dem ersten Tone eines jeden Taktes, diese schlechteren Zeiten dagegen beginnen mit denjenigen Tönen oder Pausen oder Tonklangscheiden, mit denen ein neuer einzelner Zeitmoment des Taktes eintritt. (Lassen wir uns um keinen Preis auf eine andere Takteintheilung ein, denn sonst sind wir sofort gezwungen, unser Lehrschiff mit dem ganzen ungeheuern Ballast von Takttheilen und Taktgliedern, Taktordnung, Taktfüllung 2c. 2c. zu beschweren, und dann laufen wir bei dem gar verschiedenen Stande unsers allgemeinen Fahrwassers Gefahr, daß es untergeht, bevor wir auch nur dem Ziele nahe gekommen sind, das wir nothwendig erreichen müssen. Dinge dieser Art gehören in die Kunstmusiklehre, nach meinem Dafürhalten aber entfernt nicht in eine Volksmusiklehre, so gewiß dieser erwiesener Maßen die gründlichste Taktlehre zur unabweisbarsten Aufgabe wird.)

4. Taktvorzeichnung und Taktart.

Wohl! aber — werdet Ihr mich jetzt unzweifelhaft fragen — woher können wir nun wissen, in wie viele solcher einzelner Zeitmomente ein Takt zerfällt, wie groß dieselben für sich wieder sind, und überhaupt: in welcher Accentfolge- oder nunmehr Taktweise eine Tonrede oder ein Tonredesatz vorgetragen werden muß und

vorgetragen wird? — Ich antworte: in der Tonschrift erfahren wir alles Dies durch die sogenannte Taktvorzeichnung, und beim bloßen Anhören einer Tonrede, einer Musik, durch eben die nach irgend einer Accentfolgeweise, oder — jetzt kurzweg gesagt — Taktart regelmäßig geordneten und von jedem gesunden Ohre leicht wahrnehmbaren Accentschläge. Was ist Taktvorzeichnung? — Wir haben bisher unsere Musik stets mit der Rede verglichen, und kein Vergleich auch ist passender; diese ist Wort-, jene ausschließliche Tonsprache; beide können jede für sich als Ausdrucks-, Mittheilungsmittel gebraucht werden, beide sich aber auch zu dem Ende mit einander verbinden; selbst die bisherige Accentlehre anlangend fanden wir die treffendste Analogie in der Wortsprache; doch so bald wir speciell vom Takte reden, müssen wir einen Unterschied in der letztern machen, wollen wir den Vergleich unbedingt beibehalten können. Die Wortsprache zerfällt — wie Ihr wißt — hinsichtlich der Accentuation in eine ungebundene und eine gebundene Rede, unsere Tonsprache dagegen kennt eine solche Unterscheidung nicht, ist vielmehr immer gebundene Rede, ist Dichtung nicht blos ihrem Wesen, sondern stets auch ihrer Form nach. Ich darf annehmen, daß Euch der Unterschied zwischen ungebundener und gebundener Rede bekannt ist. In jener, der gewöhnlichen Wortsprache, folgen die Accente, Längen und Kürzen nicht in gewissen, genau abgemessenen Zeitmomenten regelmäßig geordnet auf einander, sondern verschieden, je nach Maßgabe und Erforderniß des Sinnes der Rede, ihres Inhalts; sie ist die Sprache des gewöhnlichen täglichen Lebens; in dieser, der gebundenen Rede dagegen folgen die Accente, Längen und Kürzen stets regelmäßig geordnet nach einem vorausbestimmten Metrum auf einander; sie ist die Sprache der Dichter, der Poesie. Und wie nun die gebundene Rede das Metrum, in welchem zu reden sie sich einmal vorgenommen hat, nicht ändert, ja um ihrer ganzen Wesenheit und Wirkung willen auch nicht ändern kann, bevor sie selbst zu Ende oder bevor sie wenigstens zu einem solchen Ruhepunkte gelangt ist, durch welchen sich ein selbstständiger Theil ihres Ganzen abschließt, eben so bewegt sich auch die Tonsprache, die immer eine gebundene ist, fort und fort durch ein und dieselbe Accentfolgeart, die sie einmal entweder für ihre ganze Dauer oder doch die Dauer eines als ein Ganzes zu betrachtenden Theils ihres Gesammt-

umfangs festgesetzt hat, und welche die Accentfolgeart ist, das bestimmt sie in ihrer schriftlichen Abfassung sofort zu Anfang derselben durch gewisse Zeichen auf dem Liniensysteme, die die Taktvorzeichnung genannt werden, weil dadurch gewissermaßen der Takt vorgeschrieben, „vorgezeichnet" wird, in dem sich diese Tonrede zu bewegen hat, denn Takt — wissen wir ja bereits — ist nichts Anderes als jene genau abgemessene Accentfolgeart in ihrer regelmäßigen Wiederholung oder — sagen wir jetzt kurzweg — das Metrum der gebundenen Tonsprache. Jene Zeichen der Taktvorzeichnung dann bestehen in gewissen Bruchzahlen, wie $^2/_4$, $^4/_4$, $^3/_8$, $^3/_4$ u. s. w., oder doch dergleichen vorstellenden Figuren, wie für $^4/_4$ ein großes lateinisches C; und wie die Nenner dieser Bruchzahlen nun durch einen Notenzeitwerth die Dauer, den Umfang der einzelnen für die Accentfolge zu berechnenden Taktzeiten oder Zeitmomente genau angeben, so geben die Zähler derselben genau an, wie viele solcher Zeitmomente oder Taktzeiten in jedem einzelen Takte enthalten seyn sollen, d. h. so lange, als die Taktvorzeichnung ihre Geltung behält, und dies ist — wie gesagt — so lange der Fall, als im Verlaufe der ganzen Tonrede keine andere solche Vorzeichnung an deren Stelle tritt. Angenommen also, es steht zu Anfang eines Tonschriftsatzes $^3/_4$ auf dem Liniensysteme (und nebenbei sey bemerkt, daß die Taktvorzeichnung stets unmittelbar auf die Vorzeichnung der Tonart, wie diese auf die Schlüsselvorzeichnung, zu folgen pflegt), so heißt das nicht allein, daß sämmtliche Noten eines jeden Taktes dieses Tonsatzes zusammen den Werth von drei Viertelsnoten haben und demgemäß so vorgetragen werden müssen, daß sie zusammen genau nicht mehr und nicht weniger Zeit einnehmen, als diese drei Viertel, sondern es heißt auch, daß in diesem Tonredesatze die für die Accentfolge zu bemessenden einzelnen Zeitmomente eines jeden Taktes jeder die Dauer eines Viertels haben soll und solcher Zeitmomente in jedem Takte drei enthalten sind. Nichts kann deutlicher bestimmend seyn, aber nach Nichts auch läßt sich nun leichter berechnen, welche den sieben verschiedenen Accentfolgearten in dem Tonredesatze gilt, nach welchem Metrum dieser gehalten werden soll. Bleiben wir bei dem Beispiele des sogenannten Dreivierteltaktes stehen: welche Accentfolgeweise wohl wird demselben eigenthümlich zugehören? — unter

allen sieben Weisen sind nur zwei, die möglich dazu erscheinen, in unsrer Tabelle die zweite und vierte, diese ″ — — — und diese ″ ′ — — ·, denn die erste fordert offenbar zwei, die dritte vier, die fünfte sechs, die sechste neun und die siebente sogar zwölf einzelne Taktzeiten (machen wir dies durch die Sachen selbst anschaulich); nun aber wissen wir, daß ein Accent wohl drei einzelne Taktzeiten zu überragen vermag, doch schwerlich, wenn sie einen größern und zumal einen so großen Umfang wie hier haben: so kann kein Zweifel seyn, daß dem Dreiviertelakte nur die vierte, diese Accentfolgeart ″ ′ — — · eigenthümlich zugehört, und das kann nach allem bisherigen nichts Anderes heißen, als daß in einem Tonredesatze, welcher sich im Dreiviertelakte bewegt, auf den Beginn der ersten, zweiten und dritten Viertelszeit eines jeden Taktes, mag derselbe mit einem Tone oder mit einer Pause geschehen oder mag er auch noch innerhalb eines Tonklanges statt haben, und mögen die einzelnen Zeiten wie der ganze Takt mit noch so vielen oder so wenigen Tönen oder Pausen ausgefüllt seyn, ein Accent fällt und zwar auf den Beginn der ersten der schwerste, auf den der zweiten der leichtere und auf den der dritten der leichteste Accent. Bei jedem solchen richtig vorgetragenen Tonredesatze aber werdet und müßt Ihr auch hören, daß er sich im Dreiviertelakte bewegt, mögt Ihr in seine schriftliche Aufzeichnung sehen können oder nicht, denn es giebt keinen andern Takt mit solchen drei verschiedenen Accenten und diese schlagen deutlich wahrnehmbar an das Ohr. Es giebt noch eine Bewegungsweise, in welcher wir drei in jedem Takte, d. h. bis zur Wiederkehr des ersten schweren Accents zu zählen vermögen, aber nicht mit drei Accenten, sondern nur mit einem Accent. Ich will sie sogleich nennen: es ist der Dreiachteltakt, in welchem die drei für die Accentuation zu bemessenden einzelnen Taktzeiten Achtel sind. Diese indessen können als solche gar nicht anders als so schnell auf einander folgen, daß ich wohl noch 1 $_2$ $_3$, aber nicht **eins**, z w e i, d r e i zu zählen vermag. Was noch wäre zuzufügen, Euch die Sache klar zu machen!? Sie ist an sich schon klar und deutlich. Nenne ich daher sofort alle in der Musik gebräuchlichen Taktarten mit Hinzufügung ihrer Vorzeichnungsweise und der einer jeden eigenthümlichen Accentfolge. Es sind: der Z w e i e i n s e l- ($^2/_1$),

der Zweizweitel- ($^2/_2$ oder 2), Zweiviertel- ($^2/_4$), der Zweiachteltakt ($^2/_8$). Diese vier Taktarten haben alle ein und dieselbe Accentfolge, nämlich: ″ __ __ | ″ __ __ | ″ __ __ | ″ __ __, unterscheiden sich daher nur durch die Größe der einzelnen Taktzeiten und somit durch die größere oder geringere Schnelligkeit der Bewegung überhaupt von einander. Betreffs dieser Bewegung ist der $^2/_1$- und $^2/_2$-Takt mit dem $^2/_4$-Takte wieder gleich, wenn er zugleich ein sogenannter **Alla breve**- (noch einmal so kurzer) Takt ist und sich somit nur durch einen größeren Ernst in der Bewegung charakterisirt. Die Vorzeichnungsfigur des $^2/_2$-Taktes besteht alsdann auch häufig in einem großen senkrecht durchstrichenen lateinischen **C**, oder deuten ihn die Worte **alla breve** über $^2/_2$ wie über $^2/_1$ oder $^4/_2$ an. Ferner: der Vierzweitel- ($^4/_2$) und der Vierviertel- (**C**) Takt mit dieser Accentfolge: ″ __ · ′ __ · | ″ __ · ′ __ · | ″ __ · ′ __ · und mit dem Unterschiede langsamerer und schnellerer Bewegung und eines tief ernsteren, schwermüthigeren und leichteren, heitereren Charakters; der Dreiachteltakt ($^3/_8$) mit dieser Accentfolge: ″ __ __ __ | ″ __ __ __ | ″ __ __ __; der Dreizweitel- und Dreivierteltakt ($^3/_2$ und $^3/_4$) mit dieser Accentfolge: ″ __ ′ __ · __ | ″ __ ′ __ · __ | ″ __ ′ __ · __ und sonst nur von einander unterschieden wie der $^4/_2$-Takt vom $^4/_4$-Takt; der Sechsviertel- und Sechsachteltakt ($^6/_4$ und $^6/_8$) mit dieser Accentfolge: ″ __ __ __ ′ __ __ __ | ″ __ __ __ ′ __ __ __ und demselben weitern Unterschiede; der Neunachteltakt ($^9/_8$) mit dieser Accentfolge: ″ __ __ __ ′ __ __ __ · __ __ __ | ″ __ __ __ ′ __ __ __ · __ __ __, und der Zwölfachteltakt ($^{12}/_8$) mit dieser Accentfolge: ″ __ __ __ · __ __ __ ′ __ __ __ · __ __ __ | ″ __ __ __ · __ __ __ ′ __ __ __ · __ __ __. Schreibt die Tabelle ab, damit Ihr sie fortan vor Augen habt. Was vorhin in Bezug auf das Beispiel des Dreivierteltaktes gesagt wurde, gilt Alles auch in Bezug auf jede andere der nun namhaft gemachten üblichen Taktarten. (Ich führe das durch einige weitere Beispiele aus.) Indeß ist nicht nothwendig, daß ein Tonredesatz, mag er sich bewegen einerlei in welcher Accent- oder Taktweise, immer sofort mit dem schweren Accent oder — wie man zu sagen pflegt — mit vollem Takte anfängt, sondern es kann dies auch mit Tönen aus einer schlech-

tern und sogar der accentlosesten Taktzeit geschehen. Haben wir doch früher schon erfahren, daß selbst die gewöhnlichste rhythmische Handlung im menschlichen Leben — wie ich dort sagte — häufig mit dem „Aufschlage", mit dem Ausschreiten, und nicht mit dem „Niederschlage", dem Niedertreten beginnt, und wissen wir doch auch, daß nicht minder die Verse der sogenannt gebundenen Wortrede, der Poesie, eben sowohl mit accentlosen Kürzen als mit accentvollen Längen anheben können. Einen solchen Beginn der Tonrede heißt man in der Kunstsprache Auftakt. Sonach ist dieser ein zu Anfang eines Tonredesatzes vorkommender solcher unvollständiger Takt, dem die eigentlich gute Zeit oder auch noch mehr fehlt. Es erhellt aus dieser Erklärung, daß der Auftakt für sich einen bald größeren, bald geringeren Umfang haben, daß er jedenfalls aber nur Töne der schlechteren Taktzeiten enthalten kann. Gemeiniglich bildet er mit dem Ton- oder Noten-, daher lieber kurzweg gesagt Zeitinhalte des letzten Taktes seines Tonredesatzes zusammen einen vollständigen Takt, indem eben dieser Takt dasjenige der guten oder zugleich auch schlechten Taktzeit enthält, was ihm als Anfangstakt abgeht, und so durch diesen Mangel der rhythmischen Abrundung des gesammten Tonredestromes gleichwohl nicht geschadet wird. — Was Taktart? — Wäre nach dem Bisherigen wirklich nöthig, auch dieses Wort und was darunter verstanden wird noch besonders zu erklären?! — Taktart ist die sich in den einzelnen Takten darstellende Accentfolgeweise, in welcher sich die Tonrede bewegt, die Art des Metrums dieser. Keiner von Euch wird das Wort noch als etwas Anderes begreifen. Aber wie vielerlei Taktarten haben wir nun wohl in der Musik? — Seht auf die Tabelle! — Ihr antwortet ganz richtig: zweierlei, gerade und ungerade. Gerade Taktarten sind solche, deren in der Taktvorzeichnung benannte und für die rhythmische Accentuation zu bemessende Taktzeitenzahl eine geradtheilige, und ungerade solche, deren gleiche Taktzeitenzahl eine ungeradtheilige ist. (Ich wiederhole: hüten wir uns vor jeder anderweitigen Erklärung, sie hat sofort das gesammte für unsere Zwecke so durchaus überflüssige Lehrgegenständeheer von Takttheilen, Taktgliedern, Taktordnungen ꝛc. ꝛc. im unabweisbaren Gefolge und an Bestimmtheit, Zuverlässigkeit wird sie die hier gegebene gleichwohl niemals übertreffen.) Ich aber kenne noch eine dritte Gattung:

gemischte Taktarten. Das ist eine solche Tonbewegungsart, in welcher verschiedene Taktarten und meist eine ungerade und eine gerade entweder Takt um Takt mit einander abwechseln oder, wenn die Tonrede von verschiedenen Personen, Stimmen oder Instrumenten gehalten wird, dergestalt gleichzeitig zusammentreten, daß die einen Stimmen ihren Antheil an derselben in dieser, die anderen den ihren dagegen in einer andern Taktart vortragen. Letzteres kommt selten und nur im Bereiche der höhern Kunst vor, kann daher uns nicht interessiren; Ersteres dagegen dürfte auch uns wohl begegnen, da es selbst geistliche und weltliche Volkslieder giebt, die sich in einer solch gemischten Taktart bewegen. In der Tonschrift erkennt man dieselbe sofort an der doppelten Vorzeichnung der beiden mit einander abwechselnden Taktarten, z. B. $^3/_4$ $^2/_4$ oder $^3/_2$ $^2/_2$, und die einzelnen Takte haben dann in der That auch einer um den andern eine dieser Vorzeichnung entsprechende verschiedene Zeitgröße und Accentfolge. Mehr bedarfs nicht, Euch auch diese Sache zu erklären, denn im Uebrigen gilt auch von dieser Taktart Alles, was in Bezug auf jene einzelnen Taktarten gesagt wurde, oder noch gesagt werden wird, aus denen sie zusammengesetzt worden ist. Einige gelehrte Tonforscher haben schon die Vermuthung aufstellen wollen, daß dieserlei gemischte Taktarten aus außer Gebrauch gekommenen fünf- und sieben- und neun- oder noch mehrtheiligen Taktarten entstanden seyen: nun, sie mögen ihre Gründe für diese ihre Vermuthung haben, aber wenn ich bezweifle, daß Euch andere Taktarten je im Leben vorkommen werden, als wir kennen gelernt haben, so bestimmen mich dazu jedenfalls noch weit tristigere Gründe. Schreiten wir daher sofort zu einer Untersuchung über den eigenthümlichen Charakter einer jeden einzelnen Taktart fort. Wir haben solchen bei den einzelnen rhythmischen Accentfolgen wahrgenommen, so werden wir ihn nothwendigerweise auch hier wieder finden. In der That, hatte jedes einzelne Tongeschlecht und in Folge dessen jede einzelne Tonart ihren eigenthümlichen Redeausdruck, so haftet ein solcher auch an jeder einzelnen Taktart. Es ist nicht einerlei, in welcher Taktart eine Tonrede sich bewegt; sie muß dem Charakter dessen, was dadurch ausgedrückt werden soll, in jedem Augenblicke genau angemessen seyn. Jedes Gefühl, jede innere Regung — sagte ich früher bereits — hat, wie ihren eigenen Ton, so auch ihren eige-

nen Rhythmus, und aus dem Innersten, aus den tiefsten Tiefen des menschlichen Geistes schöpft die Musik ihre Darstellungsgegenstände. (Daran dann, meine Herren Collegen! sind die praktischen, lebendigen Erweise aller bisherigen Lehrsätze zu knüpfen. Wir führen unsern Schülern nach und nach alle Arten von Rhythmen vor und lassen sie selbst wieder über deren psychischen Charakter, deren Redeausdruck urtheilen. Um den diesseitigen Unterschied zwischen denselben recht fühlbar zu machen, setzen wir auch wohl ein und denselben Satz in verschiedene Taktarten und äußere rhythmische Ordnungen um, und lassen solches ebenfalls von unsern Schülern thun. Jüngere unter diesen lassen wir die einzelnen Zeitmomente jeder Taktart mit Hervorhebung der rhythmischen Schläge zählen. Alle früher schon in dieser Beziehung angedeuteten Uebungen erhalten einen weitern Umfang und eine mehr praktische Richtung. Wir hören damit nicht früher auf, bis wir bemerken, daß unsere Schüler taktfest sind. Sie brauchen deshalb nicht ununterbrochen fortgesetzt zu werden, doch müssen sie von Zeit zu Zeit bis zu jenem Ziele immer wieder aufgenommen werden. Ob das Ziel erreicht worden, zeigt sich am sichersten dadurch, wenn die Schüler lediglich nach dem Gehöre angeben können, in welcher Taktart sich das bewegt, was wir ihnen in Absicht auf solche Prüfung vorspielen. Ein blos wirkmäßiges Zusammensingen ist bei Weitem nicht genug. Es ist der biegsamste Weg zur Ausbildung des Taktgefühls und diese doch eine der wesentlichsten Bedingungen ganzer Fruchtbarkeit des Unterrichts. Bei der Rhythmik erkenne ich den Meister.) Aber ist denn durchaus nothwendig, daß die Musik sich stets und fort und fort in irgend einer gewissen Taktart bewegt? — Statt aller Antwort auf die Frage verweise ich Euch auf Eure eigenen Erfahrungen in daher gehörigen Dingen. Woher kommt es wohl, daß Ihr alles in gebundener Rede Geschriebene weit leichter auswendig lernt, begreift, behaltet als was in ungebundener Rede verfaßt worden ist, selbst wenn es ein und denselben Gegenstand betrifft? — Woher wohl kommt es, daß wirkliche Verse immer einen tieferen, ergreifenderen Eindruck auf Euch machen, als selbst die glatteste Prosa? daß aber deshalb auch die Redner da, wo sie besonders ergreifen, wirken wollen, sich meist zu einer poetischen Form der Sprache aufschwingen? — Woher wohl kommt es, daß Leute, welche kaum eine

Stunde Wegs gehen können, ohne zu ermüden, eine ganze Nacht hindurch zu tanzen vermögen, ohne eben so müde zu werden? — Warum wohl marschiren die Soldaten in Reihe und Glied nach der Trommel oder Musik weit leichter, kräftiger, lebenvoller, als wenn sie zerstreut, einzeln, in nicht bestimmter Ordnung daherlaufen? — Warum wohl dreschen die Drescher stets taktmäßig, schwingen die Schmiede ihre schweren Hämmer nicht anders, die Faßbinder? — Ich brauche Eure Antwort nicht abzuwarten: der Takt, alle völlig taktische Bewegung übt eine Gewalt über Geist und Körper, der kaum eine andere gleichkommt. (Den Ausdruck Rhythmus wollen wir so viel als möglich vermeiden.) Warum? weil auch hier alles Leben sich völlig taktisch bewegt. Der Takt ist ein Naturgesetz. Unsere Pulse, Gedanken, Gefühle, Alles bewegt sich taktisch. Selbst die Pflanzen wachsen nicht anders, die Vögel singen nicht anders, und die Himmelskörper bewegen sich nicht anders. Ueberall Takt in der Natur. Daher auch der Mensch, folgt er in Allem, was er thut, diesem Gesetze, stets eine um so größere Geltung seiner ganzen Erscheinung bewahrt. Achtet nur einmal auf die Leute, die aufrecht, in geregeltem Taktschritte einhergehen, in Allem, was sie sprechen, ein gewisses geordnetes Maaß beobachten, — welchen weit wohlthuenderen Eindruck machen sie auf Euch als jene, die da überall stolpern, poltern, plappern, hinken? mit welch ungleich höherer Achtung kommt Ihr ihnen als diesen entgegen? (Setzen wir diese Betrachtungen je nach Bedarf fort, und bemerken wir, daß fortan unsere Schüler sogar in ihrem Aeußern sich eines mehr taktischen Benehmens befleißigen, so dürfen wir glauben, daß wir den rechten Ton angeschlagen haben, daß auch in Geist und Seele schon Takt gedrungen, jener Saame dort keimt, dessen Frucht stets eine unvertilgbare Liebe zu Sitte und Ordnung ist.) Die Musik muß Takt haben, anders entgeht ihr eines ihrer mächtigsten Wirkungsmittel; sie muß Takt haben, weil auch in Allem, was ihr zum Ausdrucksgegenstande zu dienen vermag, eine völlig taktische Bewegung herrscht. Durch den Takt, die Taktart erst erhält das von ihr ausgedrückte bewegte Leben seine nähere Bestimmung, Deutung, Charakteristik.

5. Zeitmaaß der Tonbewegung.

Doch wird dies auch nicht blos durch den Takt, die Taktart für sich bewirkt, sondern einen wesentlichen Antheil daran hat zugleich das Zeitmaaß der Tonbewegung überhaupt, jenes Maaß, das wir in der Musik insbesondere das Tempo nennen, und das bestimmt, wie schnell die Töne überhaupt in der Rede auf einander folgen sollen, welchen wirklichen Zeitraum der durch eine sogenannte ganze, halbe oder Viertelsnote vorgestellte Tonklang als Normalmaß durchdauern soll, um darnach alle übrigen Zeitklanggrößen genau berechnen zu können. Jedes Gefühl, jede innere Regung hat nicht blos ihren eigenthümlichen Ton und Rhythmus, sondern auch ihre eigenthümliche Grundbewegung, wie sie das Gemüth in eine ihr entsprechende allgemeine Stimmung versetzt. Was die Tongeschlechte im Bereich des Klanges, das das Tempo im Bereich des bewegten Lebens. Beide zusammen charakterisiren das Allgemeine des Redezustandes, den die Tonrede zum Gegenstande hat, oder in welchem sie gehalten wird. Sie zusammen machen die für das Verständniß und die richtige Auffassung der einzelnen auf demselben dargestellten Erscheinungen so höchst wichtige und leitende Grundfärbung des Tonbildes aus. Der Traurige spricht in ungleich langsamerer Rede als der Heitere, Frohe, Scherzende, und selbst wo er die Freude in seine Betrachtungen zieht und demgemäß einen lebhafteren Ton anstimmen muß, geschieht dies doch nur nach Maßgabe der allgemeinen Bewegung, die in seiner Rede herrscht, um den eigentlichen und allgemeinen Charakter seines Seelenzustandes stets durchblicken und auf die einzelnen Vorstellungen und Gefühle, die in ihm auftauchen, reflectiren zu lassen. Kein Maler malt Scenen des Leids auf lichtem Grunde, sondern immer in düsterer Färbung, damit selbst die Blitze des Heils, die daraus hervorleuchten, nicht den allgemeinen und eigentlichen Charakter der ganzen dargestellten Scene verwischen. So auch die Musik, und das Umgekehrte ergiebt sich von selbst. Kein Wetterleuchten am klaren, blauen Himmel: es wäre ein Unding, ein Unsinn; aber auch kein Sonnenglanz in dunkler Nacht: es wäre dasselbe, nichts Anderes. Jede Taktart, jede Tonbewegungsweise nach Ordnung der rhythmischen Accente hat ihren eigenthümlichen psychischen Charakter, ihren eigenthümlichen Seelenausdruck, aber recht verstanden kann derselbe doch erst werden in seiner Zusam-

menstellung mit dem allgemeinen Zeitmaaße, in welchem die Tonrede sich bewegt; seine ganze und rechte Deutung erhält derselbe erst durch die Beschaffenheit des Tempo. Aus Gründen, die in der Art der Seelenzustände, in welchen sich der Mensch allgemeinhin befinden kann, ihre Rechtfertigung zu erhalten, hat die Musik von jeher schon fünf verschiedene Hauptgrade dafür in sich eingeführt: einen ganz langsamen, einen mäßig langsamen, einen mäßig geschwinden, einen geschwinden und einen ganz schnellen. Jeder Grad dann zerfällt wieder in mehrere Unterabtheilungen, die gewissermaßen die Zwischenräume zwischen den einzelnen Hauptgraden stufenweis ausfüllen. Freilich, genau wie schnell oder langsam die Bewegung in jedem einzelnen Hauptgrade und jeder einzelnen seiner Unterabtheilungen ist, das absolute Maaß der Tonbewegung läßt sich mit Worten nicht angeben. Die Kunst hat für jeden einzelnen Hauptgrad wie für jede seiner Unterabtheilungen ein besonderes Bezeichnungswort erfunden, und der Gebrauch dann hat die Bedeutung dieser Wörter in Beziehung auf das eigentliche Bewegungsmaaß sanctionirt oder gewissermaßen zum allgemeinen Bewußtseyn gebracht, so wie im Uebrigen auch wohl jedem gefühlgeübten Menschen das Treffen des richtigen Zeitmaaßes für seine Tonrede überlassen werden darf, nicht zugedenken, daß das Verständniß desselben ebenfalls in dem Gefühle jedes Menschen begründet liegt. Den ersten jener fünf Hauptgrade bezeichnet die Kunstsprache mit **Largo**, d. h. breit, oder auch **Largo assai** (breit und langsam genug, sehr breit) und im Superlativ **Larghissimo** (äußerst langsam), und den Uebergang von da zum zweiten Grade machen drei Stufen: **Adagio** oder **Adagissimo** (langsam, sehr langsam), **Lento** (schleppend) und **Grave** (schwer, schwerfällig). Den zweiten, mäßig langsamen Hauptgrad dann bezeichnet sie mit **Larghetto**, dem Diminutivum von **Largo** (etwas breit), und von da bis zum dritten Hauptgrade nimmt sie vier Stufen an: **Andante** (gehend, nicht geschwind, gemächlich), **Andantino** (weniger gemächlich, schon etwas munterer), **Sostenuto** (anhaltend, zurückhaltend in der Bewegung) und **Commodo** (bequem, leicht). Den dritten, den mäßig geschwinden Hauptgrad bezeichnet sie mit **Allegretto** (etwas lebhaft), und von da kennt sie bis zum vierten Grade drei Stufen: **Moderato** (mäßig geschwind), **Allegro moderato** (ge-

mäßigt schnell) und Allegro ma non troppo (schnell, doch noch nicht sehr schnell). Den vierten, den geschwinden Hauptgrad bezeichnet sie mit Allegro (munter, lebhaft, rasch), und die fünf Stufen bis zum fünften letzten Grade mit: Animato (beseelt, belebt), Allegro con brio oder brioso (frisch, aufgeweckt, rasch), Allegro con fuoco (feurig schnell), Allegro agitato (eilend schnell), und Allegro appassionato (leidenschaftlich schnell). Und den fünften ganz schnellen Hauptgrad bezeichnet sie mit Allegro assai oder Allegrissimo (sehr schnell, schnell genug) und in seinen Steigerungen bis zum äußersten Grade der Schnelligkeit mit: Allegro vivace (schnell mit Leben), Vivace bis Vivacissimo (fliegend schnell), und Presto, Presto assai oder Prestissimo (so rasch als nur immer möglich). Alle diese Wörter, die nun auch in der Tonschrift zur Bezeichnung des Tempo immer zu Anfang des so vorzutragenden Tonsatzes über dem Liniensysteme stehen (und deren richtige Aussprache wir den Schülern zugleich lehren müssen), sind der italienischen Sprache entlehnt worden. Oft werden sie auch durch gleichbedeutende deutsche Wörter ersetzt oder zu näherer Bestimmung ihres Sinnes mit noch andern Beschaffenheitswörtern zusammengestellt, so wie sie überhaupt nicht die einzigen, wenn auch zur Bezeichnung des Tempo bedienen. Nicht minder soll vorzüglichsten und eigentlich technischen sind, deren sich die Tondichter und kann durch diese Tempovorzeichnungen nicht etwa gesagt seyn, daß nun alle Töne und einzelnen Stellen des damit überschriebenen Tonsatzes genau nach dem Bewegungsmaaße, das darnach angenommen worden, vorgetragen werden sollen, sondern sie bezeichnen abermals auch nur die Totalbewegung, die Bewegung des Ganzen der Tonrede oder des Tonredesatzes. Recht wohl können in diesem einzelne Töne oder Stellen vorkommen, deren besondere sinnige Bedeutung ein Abweichen davon nöthig macht, wenn gleich diese Abweichung wieder nur in einem merklichen Eilen oder Zögern bestehen kann. Wie die rhythmischen Accente überzugehen vermochten in ein crescendo und decrescendo, so vermag hier der taktische Accent, das Tempo überzugehen in ein accelerando und ritardando. Muth und Entschlossenheit z. B. strömen eilend dahin in stets verwegenerer Kühnheit, ein erwachendes Leben offenbart sich in einer immer regeren Lebendigkeit, während Bangen und Zagen und ein Ermatten, Hin-

sterben sich kundgeben in den geraden Gegensätzen. In der Tonschrift sind meist auch solche Ausnahmsstellen besonders bezeichnet durch sogenannte Kunstwörter wie: **ritenuto** (zurückhaltend, anhaltend), **rilasciando** (nachlassend), **rallentando** (langsamer werdend), **piu moto** (bewegter), **piu vivo** (belebter), **stringendo** (dringender, eilender). Es ist unmöglich, alle daher gehörigen, möglicher Weise vorkommenden Kunstausdrücke aufzuführen: fraget, wo Euch eines vorkommt, dessen Bedeutung Ihr noch nicht kennt, wenn gleich ich meine, daß die hier erklärten für Euer Leben ausreichen werden. Im Uebrigen zweifle ich ebenfalls nicht, daß Euer Taktgefühl stets von selbst das Rechte in Sachen des Tempo treffen wird. Noch Eins aber! Vielleicht daß Euch ein **M M** oder **Ml. M.** mit einer Note und einer Ziffer daneben in Ueberschriften der Tonsätze vorkommt. Es ist das eine ganz eigene Tempobezeichnungsweise, welche in neuerer Zeit häufig an die Stelle jener blos ungefähren durch angegebene Kunstwörter tritt, und die in der That auch im Stande ist, gar keinen Zweifel mehr über das eigentliche Zeitmaaß des damit überschriebenen Tonsatzes übrig zu lassen. Ein gewisser verdienter Mann Namens Mälzel erfand eine sogenannte Taktuhr oder Chronometer, die er Metronom (deutsch eigentlich Maaßgesetz oder Gesetzmaaß) nannte. An derselben befindet sich eine kleine ewegliche Stange bmit einem verschiebbaren Gewicht daran und mit durch Ziffern bezeichneten Gradeintheilungen darauf. Wenn die Uhr in Bewegung gesetzt wird, so erfolgen in regelmäßigen Zeitfolgen Schläge, und wie schnell diese Folge seyn soll, bestimmt das Gewicht an der Stange: auf einem je tieferen Grade es steht, desto schneller die Schläge, und umgekehrt. Dadurch nun läßt sich vollkommen, mathematisch genau bestimmen, wie schnell gewisse dazu angenommene Normaltonzeiten auf einander folgen sollen. Steht z. B. **M M** 𝅗𝅥 = 60, so heißt das: nimm Mälzels Metronom, stelle das Gewicht auf den Grad 60, und so schnell als dann die Schläge auf einander folgen, eben so schnell lasse in diesem Tonsatze die durch eine halbe Note dargestellten Töne auf einander folgen, oder darnach berechne die Zeitdauer aller in diesem Tonsatze vorkommenden Pausen und Töne. Es giebt keine verlässigere Tempobezeichnungsweise, sie ist mit mathematischer Genauigkeit sicher. Indessen ist

die Mälzel'sche Taktuhr theuer, und auch in den Besitz der vereinfachten, daher wohlfeileren, übrigens auch um so viel weniger verlässigen Nachbildungen derselben werden vielleicht die Wenigsten von Euch gelangen; damit Ihr nichtsdestoweniger ein Mittel habt, auch nach diesem Zeichen das Tempo eines Tonsatzes genau zu bemessen, will ich Euch ein solches angeben, das sich ein Jeder von Euch selbst verfertigen kann und das das genannte Metronom ziemlich vollkommen ersetzt. Nehmt eine Bleikugel und befestigt an dieselbe auf irgend eine Weise einen guten Bindfaden von etwa 60 rhein. Zoll Länge. Nun macht bei 5 Zoll Länge (von der Kugel an) einen Knoten, dann wieder bei 6 Zoll Länge, wieder bei 6½, bei 7, bei 7½, bei 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 24, 26, 29, 31, 34, 38, 41, 44, 47, 50 und 55 Zoll. Diese Zoll entsprechen, von 5 angefangen, genau folgenden Mälzel'schen Metronomgraden: 160, 152, 144, 138, 132, 126, 120, 116, 112, 108, 104, 100, 96, 92, 88, 84, 80, 76, 72, 69, 66, 63, 60, 58, 56, 54, 52, 50, dergestalt nämlich, daß, wenn z. B. vorkommt **M M.** 𝅗𝅥 = 96, Ihr Euren Faden nur bei dem 15. Zollknoten zu fassen und die Kugel dann frei in der Luft hin und her schwingen zu lassen braucht: so schnell wie dies geschieht, genau eben so schnell folgen bei jenem Metronom die Schläge auf einander, wenn das Gewicht auf 96 steht, und Ihr kennt nun eben so genau nach demselben Tempozeichen die Bewegung oder das Zeitmaaß der Halbnoten. Macht Euch eine Tabelle von dem so eben Gesagten (das wir durch noch mehrere einzelne Beispiele erläutern), und Ihr könnt auch, wenn Tempovorzeichnungen letztgenannter Art vorkommen, nie im Zweifel über deren Bedeutung seyn. Daß Ihr dies aber auch bei den blos ungefähren Tempobezeichnungen durch genannte Kunstwörter so wenig als möglich seyd, will ich noch hinzusetzen: der erste Hauptgrad der Bewegung entspricht **M M** ♩ = 50, der zweite **M M** ♩ = 60, der dritte **M M** ♩ = 90, der vierte **M M** ♩ = 120 bis 130 und der fünfte **M M** ♩ = 140 bis 160; und nun nehmt wieder Euern Faden, und meßt diese Grade nach der gegebenen analogen Tabelle ab, und Ihr wißt auch ziemlich genau, wie schnell ein **Largo, Allegro** 2c. 2c. genommen werden muß. (Damit schließe ich die ganze Taktlehre, jedoch

nicht, ohne mehr erwähnte Uebungen nun auch noch einmal mit Hinzuziehung eines verschiedenen Zeitmaaßes vorzunehmen, und nicht ohne nun auch den psychischen Charakter der einzelnen Taktarten in dieser Verschiedenheit mit den Schülern durchzugehen. Es kann darin nie zu viel geschehen. Ton- und Taktgefühl müssen so vollkommen als nur immer möglich ausgebildet werden. Meine Gründe sind bekannt. Hier vornehmlich ist die eigentlich bildende, erziehende Gewalt unsrer Kunst. Vielleicht daß meine Taktlehre hier Vielen in Vielem neu erscheint, wenigstens weicht sie in manchen Stücken wesentlich von der Art und Weise ab, wie die gewöhnlichen Musiklehren sich ihrer entledigen. Die Ursache liegt in der Tendenz meines Buchs, doch auch in der Ueberzeugung, daß nur so gegeben der Gegenstand überhaupt von pädagogischem Nutzen seyn kann. Selbst in meiner musikalischen Lehranstalt behandle ich denselben schon seit Jahren im Wesentlichen kaum anders, und ich habe die Erfahrung als Zeugen der Richtigkeit meiner Ansicht für mich. Vor Allem warne ich noch einmal vor einer eigentlichen Rhythmik oder Rhythmologie: sie entbehrt all' und jeder Popularität, so populär, volksverständlich, weil naturgesetzlich, principiell die Sache an und für sich selbst ist. Die Sache, nicht ihre Theorie; das Resultat, das Factum, nicht die Speculation! Jenes liegt in der Tonbewegung und im Takt, diese in der eigentlichen Lehre vom Rhythmus. Jenes vermag das Volk zu fassen und zu begreifen, diese so wenig als eine Physiologie des Blutumlaufs, so gewiß es den rhythmisch geregelten Pulsschlag deutlich verspürt und weiß, daß seine Unordnung ein Zeichen der Krankheit ist.)

Sechstes Capitel.

Die Lehre von Melodie und Harmonie.

Mit dem letzten, fünften Capitel haben wir einen sehr wichtigen, wesentlichen Hauptabschnitt unsrer ganzen Lehre beschlossen. Beabsichtigen wir mit dieser, eine Grammatik für die reine Tonsprache aufzustellen, so dürfte jener Abschnitt passend die Formen-

lehre derselben genannt werden: was noch übrig, gehört der Syntax einer solchen Grammatik an. (Es wird gut seyn, diese Vergleiche noch weiter auszuführen, namentlich wenn unsere Schüler solche sind, die wissen, was Formenlehre und Syntax einer Grammatik sind. Es erhellt sich dadurch ihr Blick über und in das Ganze, um so mehr, wenn wir den Vergleich zugleich mit einigen gegenständlichen Beispielen belegen.) Wir kennen den einzelnen darstellenden Stoff unsrer Sprache, den Ton, im ganzen Umfange seiner Mannigfaltigkeit, und haben ihn zusammensetzen gelernt zu gewissermaßen Sylben und Wörtern; haben ferner uns über die Verschiedenheit seiner Bedeutung je nach der besondern Bewegung, welche er in der Zeit macht, unterrichtet, und haben endlich, noch vor diesem, uns auch belehrt über die geschlechtliche Behandlung und Sinnstellung der einzelnen Tonwörter in ihren verschiedenen Arten: mit einem Worte — das gesammte Wörterbuch unsrer Tonsprache ist uns eigen, und wir können zugleich fertig decliniren und conjugiren, so wie wir auch schon etwas construiren gelernt haben; die beiden Elementarkräfte, mit denen die Musik, unsere Tonsprache, schafft, sind uns in allen Richtungen ihrer Wirksamkeit und wirksamen Gebrauchsweise bekannt. — Gehen wir nun auch daran, ihr Wesen zu erforschen da, wo sie diese Kräfte in der That gebraucht zur Darstellung wirklicher Gefühle und Gedanken, wo jene Laute, Sylben und Wörter sich gestalten und aneinander reihen zu wirklichen ausdrucksvollen Worten, sinnvollen Sätzen und ganzen, vollständige innere Gebilde offenbarenden Tonreden. Es werden dabei, die Sachen im Einzelnen angeschaut, keine andern Dinge mehr zum Vorschein kommen, als alle jene uns schon bekannten; die Musik hat keinen andern darstellenden Stoff als Ton und Rhythmus, wie die Wortrede keinen andern hat als Laut und Sprachbewegung, diese ihre einzigen beiden Ur- oder Elementar-Darstellungsmittel; doch wie der Sprachlaut in der Wortrede, sobald er mit andern Sprachlauten in Verbindung tritt, seine Wesenheit sofort nach dieser modificirt und so gewissermaßen ein neues Darstellungselement aus sich selbst herausschafft, ebenso erhalten auch die Töne und ihre Bewegungsarten erst eine gewisse und bestimmte Bedeutung, wenn sie in geregelter Zusammenstellung sich erweitern zu gleichsam förmlichen Tonredesätzen, und die Art und Weise dieser Zusammenstellung

nun erscheint nicht minder als ein neues drittes oder viertes Element, das hinzutritt, ihren Ausdruck wie ihr richtiges Verständniß zu vollenden. Ich muß deutlicher seyn. An jedem einzelnen Worte haftet irgend ein Begriff, und je nach der Art und Weise, wie es ausgesprochen wird, in welchem Tone oder in welcher Bewegung, kann dieser Begriff auch schon die Offenbarung irgend eines gewissen geistigen Zustandes enthalten; eben so haftet auch schon an jedem einzelnen Tone oder dem Zusammenklange mehrerer einzelner Töne der Ausdruck irgend eines Seelenzustandes, der näher bestimmt werden kann durch die Art und Weise, wie der Ton oder Zusammenklang, in welcher besondern Klangeigenschaft oder in welcher besondern Bewegung sie zu Gehör gebracht werden; wir haben uns davon bereits wiederholt und zu sehr durch die That überzeugt, als daß bei uns noch ein Zweifel darüber obwalten könnte; kein Ton und keine Tonzusammenstellung ohne eine gewisse Beziehung zu unserm Seelenleben. Aber an dem einzelnen Worte für sich haftet noch kein Gedanke; um einen solchen auszudrücken, bedarf es mehrerer und zwar verschiedenartiger Wörter, und müssen diese zusammengestellt seyn je nach Maaßgabe und Beschaffenheit des Gedankens, der dadurch ausgedrückt werden soll. Wenn ich sage: Gott! so drücke ich einen Begriff aus; aus der Art und Weise, wie ich es sage, könnt Ihr wohl schon den Zustand entnehmen, in welchem sich mein Geist eben befindet; aber was ich eigentlich bei dem Worte denke, erhellt daraus noch keineswegs; Euch auch dieses mitzutheilen, habe ich noch andere Wörter, mehrere oder wenigere nöthig, je nach Beschaffenheit des Gedankens. Dasselbe gilt vom Tone: der Ausdruck einer wirklichen und bestimmten Gefühlsregung wird dadurch noch nicht bewirkt; zu einem solchen müssen sich nothwendig noch mehrere andere Töne dazu gesellen und diese müssen sowohl der Reihe nach als in ihrer etwa gleichzeitigen Verbindung mit einander genau so geordnet seyn, wie die besondere Beschaffenheit der dadurch auszudrückenden Gefühlsregung jedesmal fordert. Man nennt diese Ordnung Melodie und Harmonie, wie man sie in der Wortsprache Satzbildung oder Construction, Redeform und wie noch anders heißt. Melodie und Harmonie also sind die beiden anderen Elemente unserer Tonsprache, und zwar jene, welche dem tonischen und rhythmischen Elemente erst seine eigentliche Bedeutung geben, welche

sich aus diesem von selbst wieder herausbilden, so bald es in eine eigentliche sprachliche Wirksamkeit treten will. Den tonischen und rhythmischen Darstellungsstoff unserer Musik als wirkliches Sprachmittel verwendet, muß er sofort eine melodische oder harmonische oder auch melodische und zugleich harmonische Gestalt annehmen, anders entgeht ihm jede bestimmte produktive Bedeutung. Zusammengesetzt zwar sind sie immer aus verschiedenen Lauten, Sylben, Wörtern, aber mit Worten redet gleichwohl der Mensch erst wirklich; ebenso sind es zwar lediglich die einzelnen Töne, mit denen wir Musik machen, aber wirklichen Ausdruck erhält diese erst, wenn jene sich ordnen zu einer förmlichen Melodie und Harmonie.

1. Begriff und Wesen.

Das macht vor allen Dingen eine nähere Begriffsentwickelung dieser nothwendig. Gewöhnlich sagt man: Melodie ist die wohlgefällige und sinnvolle Aufeinanderfolge einzelner Töne, Harmonie eine eben solche gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne. Das ist Etwas, aber bei Weitem noch nicht Alles, jedenfalls noch lange nicht genug. Zum Höchsten läßt sich dadurch der blos formelle Unterschied zwischen Beiden, die besondere Form eines jeden der beiden Redemittel erkennen, entfernt nicht ihr eigentliches inneres Wesen, ihre wirkliche sprachliche Bedeutung. Was wir darnach wissen, ist, daß die Melodie aus einer, einerlei wie rhythmisch geordneten und einerlei wie kurzen oder langen, Reihe von einzelnen Tönen besteht, Harmonie dagegen aus einer solchen Reihe mehrerer gleichzeitig mit einander verbundenen Töne. Ein Weiteres wird damit noch nicht gesagt. Zwar pflegt man nie zu vergessen, zuzusetzen: wohlgefällig und sinnvoll; doch worin besteht Beides? — Nun, meint Ihr (oder sagen wir von jetzt an lieber: meinen Sie, denn waren unsere Schüler vom Beginn des Unterrichts an Kinder, so werden sie, hier angekommen, doch schon einige Jahre älter geworden seyn, und dürfen wir mit Aenderung der gesammten Mittheilungsform auch der würdigeren Beschaffenheit der Lehrgegenstände Rechnung tragen) — die Frage also, meinen Sie, beantwortet sich von selbst. Wollen sehen. Fragen wir zu dem Ende zunächst, was das Wichtigere, das Sinnvolle oder die Wohlgefälligkeit? — Es

kann kein Zweifel seyn: das Erstere, denn jede Rede, mag sie noch so schön, noch so wohlgefällig geformt seyn und lauten, hat sie keinen Sinn, ist sie sinnlos oder auch nur von unbedeutendem Inhalte, so entbehrt sie jedweder eigentlichen Wirkung. Ein Gedanke muß in der Rede enthalten seyn, und je wichtiger, größer, erhabener er, desto ergreifender, wirkungsvoller auch diese. Indeß erscheint die Wohlgefälligkeit kaum als eine weniger nothwendige und wesentliche Eigenschaft, da auch auf ihr ein großer Theil der Wirkung beruht. Ein Beispiel aus der Wortsprache macht das deutlicher. Ein und dieselbe Rede, d. h. ein Redesatz ein und desselben Inhalts, ein und desselben Gedankens, kann verschieden gestaltet seyn, mehr oder weniger wohlgefällig, in mehr oder weniger angenehm klingenden, d. h. wohllautenden und sich rhythmisch wohlbewegenden Worten: je mehr dies der Fall, desto lieber leihen wir ihr unser Ohr, desto leichter fassen wir sie auf und einen um so tiefern Eindruck macht sie auf uns. Warum behalten schon kleine Kinder Sprüche und Verse weit leichter als selbst minder große Redesätze in Prosa? weil dort in der Regel wohllautendere Worte gewählt sind und diese auch rhythmisch wohler geordnet auf einander folgen als hier, und weil somit dieselben Worte einen weit tieferen Eindruck selbst auf den kindlichen Sinn und Verstand hervorbringen. Wenn ich bete: „großer Gott! erbarm' Dich mein!" so wird das immer einen ungleich tieferen, ergreifenderen Eindruck auf jeden meiner Zuhörer hervorbringen, als wenn ich etwa bete: „erbarme Dich, o Du großer Gott! meiner!" Warum? dort wie hier spreche ich ein und denselben Gedanken, ein und dasselbe Gefühl aus, auch fast mit ein und denselben Worten, aber dort schlagen diese wohlgefälliger, weil rhythmisch geordneter an das Ohr als hier, sie sind melodischer. So gewiß also das Sinnvolle die erste und wesentlichste Bedingung jeder Melodie und Harmonie als Ausdrucksmittel der musikalischen Tonsprache ausmacht, als eine eben so unentbehrliche Eigenschaft derselben erscheint doch zugleich die Wohlgefälligkeit. Ja, ohne diese eigentlich gar keine wirkliche Melodie und Harmonie, denn die Tonsprache — haben wir gelernt — ist stets eine gebundene Redeweise, ist stets Poesie, Dichtung, und solche unterscheidet sich von der ungebundenen gerade dadurch, daß sie neben dem Sinnvollen zugleich die wohlgefälligere, dem äußern und innern Gefühle

zusagendere Laut- und Wortfolge zu einem ihrer obersten Gesetze erhebt. Jetzt zu der Frage, worin eigentlich das Sinnvolle und die Wohlgefälligkeit der Melodie und Harmonie besteht? — Glaubten Sie nämlich vorhin auch, daß dieselbe sich so zu sagen von selbst beantworte, so werden Sie doch jetzt bemerken, daß die beiden so nothwendigen Eigenschaften auf ganz besonderen Bedingungen beruhen. Bleiben wir zunächst bei dem Ersten stehen, wornach wir also nur diejenige Reihenfolge einzelner Töne eine Melodie und diejenige gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne eine Harmonie nennen, die irgend einen Sinn enthalten, irgend einen längeren oder kürzeren, einfachen oder zusammengesetzten Gedanken ausdrücken. Der musikalische Redeausdruck — haben wir gelernt — haftet vorzugsweise an den Tonintervallen, Tongeschlechten und Tonarten und an der Art der rhythmischen Tonbewegung: so können denn auch nur diejenigen Melodien und Harmonien einen wirklichen Sinn haben, die sich in verschiedenen Intervallen, in irgend einer bestimmten Ton- und in irgend einer bestimmten Taktart bewegen. Tonreihen, in welchen willkürlich Töne in bald dieser bald jener Entfernung von einander, aus bald dieser bald jener Tonleiter und in bald dieser bald jener Taktart auf einander folgen, können nie eine Melodie, und Tonverbindungen, willkührlich aus bald diesen bald jenen Intervallen zusammengesetzt und von Tönen aus bald dieser bald jener Tonart können niemals eine Harmonie genannt werden, denn eine solche Aufeinanderfolge und Zusammensetzung würde einem Chaos gleichen, das jedes verständlichen Sinnes baar ist, würde, an sich Unsinn, auch nie einen wirklichen Sinn entfalten, einen bestimmten Gedanken ausdrücken. Allerdings können im Verlaufe einer Melodie auch Töne aus andern Ton- und in andern Taktarten vorkommen, als in welchen sich dieselbe zuvor bewegte; aber alsdann ist jedenfalls auch schon irgend ein vollständiger Sinn durch sie ausgedrückt worden und reiht sie nun an diesen Sinn, an diesen Gedanken einen neuen, verwandten, ähnlichen oder nicht verwandten, unähnlichen, wohl gar völlig entgegengesetzten, aber zur vollen Durchführung des erstern nothwendigen. So lange sie mit dem Ausdrucke irgend eines bestimmten Sinnes, Gedankens nicht zu Ende, bleibt jene Regel, um der Natur der Sache willen. Es ist das wie in der Wortsprache. Wenn ich sage: „Gott ist

groß," so kann ich kein „Mensch" und kein „klein" zugleich in den Satz bringen. So lange ich bei dem Gedanken an die Größe Gottes stehen bleibe, muß ich auch in der Rede bei den Begriffen „Gott" und „groß" bleiben. In der Fortsetzung, der weiteren Ausführung des Gedankens kann ich zwar auch dahin kommen, einen Blick auf die entgegengesetzte menschliche Kleinheit zu werfen, und werde dann zur Bezeichnung derselben auch diese von dem Sinne „Gott" und „groß" so himmelweit entfernten Ausdrücke gebrauchen müssen, aber so gewiß durch diese Betrachtung jene vorangegangene der Größe und Erhabenheit Gottes bedeutend an Klarheit gewinnt, eben so gewiß bewegt sich doch in diesem Augenblicke der Gedanke auch ganz wo anders, als wo er sich vorhin bewegte, ist auf die Kleinheit des Menschen und nicht auf die Größe Gottes gerichtet, obschon vielleicht lediglich in der Absicht, um nachgehends desto bewundernder, anbetungsvoller und dauernder wieder an dieser zu hangen, oder — auch umgekehrt. Mag eine Melodie oder Harmonie in ihrem Verlaufe um des Ausdrucks willen noch so mancherlei Ton- und Taktarten berühren, immer kehrt sie zu ihrer ersten Haupttonart, ihrem ersten Ausdrucksgegenstande zurück, oder — geht sie auch zu einer andern über, um in solcher die Betrachtung gänzlich zu enden. Welchen Sinn eine Melodie oder Harmonie enthält, das sagen uns also wie schon bemerkt und wie in der Wortrede die zu solchem Ausdrucke zusammengestellten Begriffe — die Intervalle, Tongeschlechte und Tonarten, Rhythmen, Takt- und Tempoarten, in denen sie sich bewegen; doch woraus entnehmen wir den Abschluß der einzelnen in der Tonrede auf einander folgenden Gedanken? — In der Wortrede ist dies wie gesagt leicht zu erkennen an den zum Ausspruch der einzelnen Gedanken zusammen gehörigen Begriffen, aber woran in der Tonrede? — an nichts Anderem, als an den Ruhepunkten, die das Ohr von selbst in der Bewegung der eine Melodie oder Harmonie bildenden Töne wahrnimmt. Vorhin bereits wurden wir darüber einig, daß an dem einzelnen Tone für sich so wenig wie an dem einzelnen Sprachlaute oder auch Worte schon ein Sinn, ein Gedanke haftet, zur Bildung einer Melodie wie zu der einer Harmonie sind also immer mehrere verschiedene Töne nothwendig, nebenbei gesagt mindestens drei wie in der Wortrede zum vollen Ausdrucke eines Gedankens mindestens drei Wörter, Sub-

jekt oder statt dessen Fürwort, Verbum, Prädicat, und je nach dem Grade der Befriedigung nun, welche dieselben in ihrer Folge auf einander dem Ohre gewähren, ist nun auch der dadurch ausgedrückte Sinn oder Gedanke ein mehr oder weniger vollständiger. Verlangt das Ohr nach keinen noch weiter folgenden Tönen mehr, so ist der beabsichtigte Ausdruck vollkommen, und umgekehrt um so unvollkommener, je mehr noch das Ohr nach weiteren es befriedigenden, das angeregte Gefühl wieder in Ruhe setzenden Tönen verlangt. Der Redesatz: „der Mensch, so klein!" spricht einen Gedanken aus; setze ich hinzu noch: „so schwach!" so erweitert er sich schon, und setze ich noch weiter hinzu: „kann gleichwohl Grosses, Gewaltiges vollbringen," so wird er ganz vollständig. Bei jedem seiner Theile bemerkt der Geist einen Ruhepunkt und urtheilt von selbst über die Bedeutung desselben; ebenso das Ohr, das Tongefühl beim Anhören einer Tonrede. Darüber das Weitere übrigens erst nachher, im folgenden Absatze, wo von den musikalischen Redesätzen insbesondere gehandelt werden wird (obschon ich jedem meiner Herren Collegen rathen möchte, schon jetzt den Schülern verschiedene melodische und harmonische Sätze vorzuführen und sie sowohl über die Beschaffenheit des darin enthaltenen Sinnes als über die mehre oder mindere Vollständigkeit derselben urtheilen und von da auf die Redebedeutung der Sätze selbst schliessen zu lassen, ohne jedoch von Gängen, Motiven, Absätzen, Einschnitten und wie die rhetorischen Dinge alle heißen auch nur ein Wort zu sagen, damit das Lehrschiff nicht mit Unnützem überladen wird und — wie ich mich schon einmal ausdrückte — auf dem gar verschieden tiefen Lernmeere, das es zu befahren hat, untergeht, ohne auch nur Einen Passagier glücklich an's Land gesetzt zu haben); hier zuvor noch das Nöthige über die Eigenschaft der Wohlgefälligkeit aller melodischen Tonfolgen und harmonischen Tonverbindungen. Diese zweite wesentliche Eigenschaft beruht vorzüglich darauf, daß die Töne, aus denen eine Melodie oder Harmonie besteht, das wo möglich natürlichste Verhältniß unter einander bewahren, d. h. in solchen Intervallen von einander abstehen und sich fortbewegen, in welchen sie unser Ohr am leichtesten aufzufassen vermag und in welchen sie dieses auf die empfänglichste Weise berühren. Der erste beste Versuch wird und muß Sie überzeugen, daß dies bei weit von einander abstehenden und

scharf dissonirenden Intervallen am wenigsten der Fall ist, und so folgt denn die weitere formelle Regel für die Wohlgefälligkeit, daß die eine Melodie bildenden Töne so viel als möglich in lauter mehr consonirenden Intervallen und auch möglichst stufenweis oder doch in so engen Schritten als möglich auf einander folgen, und jene, welche eine Harmonie bilden, ein so wenig als nur immer möglich dissonirendes Verhältniß (ich erinnere an die Bedeutung von Dissonanz und Consonanz) unter einander bewahren. Je mehr dies der Fall ist, desto wohlgefälliger eine Melodie und Harmonie, je weniger, desto unwohlgefälliger. Nehmen wir nur die drei Töne **c e c**: sie bilden eine, wenn auch noch so kurze und noch so wenig sinnvolle Melodie; ändern wir sie um in **c e d c**, so sagt sie in dieser Gestalt nichts Anderes als in jener, aber wie ungleich wohlgefälliger schon schlägt sie an unser Ohr! Wo der Grund davon? lediglich darin, daß der an sich gar nicht große Sprung einer Terz das zweitemal dadurch verengert wird, daß auch der dazwischen liegende Ton sich noch hören läßt und so hier die Melodie vollkommen stufenweise fortschreitet. Schlagen wir die Töne **g h d** und wieder die Töne **a c d fis** gleichzeitig an: wie ungleich wohlgefälliger klingt jene Harmonie als diese! Wo der Grund davon? jene besteht aus lauter Consonanzen, und in dieser befindet sich schon eine Dissonanz. Wo diese Dissonanz? — Ganz richtig: in der Secunde **c d** (die Schüler werden bei Beantwortung solcher Fragen häufig anders antworten als der Harmoniker, der hier z. B. sagen würde: die Terz **c** ist die Dissonanz; aber das thut nichts, richtig finden werden sie das dissonirende Tonverhältniß immer, indem sie die einzelnen Tonabstände der Reihe nach beurtheilen, und mehr braucht's nicht, ein Mehr wäre zu viel für unsern Zweck, denn wir haben keine Harmoniker, sondern nur mittelst des Ohrs das Gefühl in unsern Schülern zu bilden). Fügen wir dem einen Beispiele noch mehrere andere zu (ich thue dies wirklich). Nun kann aber mit der Regel nicht etwa gesagt seyn sollen, daß um der Wohlgefälligkeit willen sich alle Melodien und Harmonien nur in solchen Intervallen zu bewegen haben, sondern der Sinn, der Ausdruck kann hin und wieder sogar das gerade Gegentheil nöthig machen, und ist dieser die erste, wesentlichste, niemals zu umgehende Bedingung jeder Tonrede, also auch jeder Melodie und Harmonie, so folgt von selbst, daß,

wenn von einer der beiden Haupteigenschaften derselben geopfert werden muß, dies nur von der zweiten, der Wohlgefälligkeit, geschehen kann und darf. So werden Ihnen denn vielleicht oft auch Melodien vorkommen, die in weiten und den weitesten Sprüngen, in mehr oder weniger dissonirenden Intervallen sich fortbewegen, und Harmonien und Harmoniefolgen, die da so zu sagen wimmeln von selbst den grellsten Dissonanzen, — der Ausdruck, der Sinn hat das so verlangt; indeß werden das immer auch nur Ausnahmen von der Regel seyn; die Wohlgefälligkeit ist ein Gesetz der Tonsprache, das sie nie auf die Dauer, sondern nur ausnahmsweise, höchstens auf Augenblicke verletzen darf, um sofort, so bald als nur immer möglich wieder zu den Formen und Tonverhältnissen zurückkehren, in denen sich dieselbe vorzugsweise offenbart. Sagen doch daher auch unsere Harmoniker, wovon vielleicht Einige unter Ihnen schon gehört haben oder noch hören werden, daß die Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst werden müssen, und es heißt das nichts Anderes, als daß die die Wohlgefälligkeit vorzugsweise störenden Dissonanzen zuvor, vor ihrem Erscheinen, als wohlgefällige Consonanzen da gewesen und nach ihrem Erscheinen auch so bald als nur möglich wieder zu solchen fortschreiten müssen. (Gehen wir übrigens um Alles in der Welt in der Lehre nicht weiter, sonst gerathen wir augenblicklich auf ein Gebiet, das dem Volksmusikunterrichte durchaus ferne liegt. Es hat dieser, um seines Zweckes willen, noch Manches über Harmonie und Melodie in sich aufzunehmen und es wird dies auch in dem Folgenden so vollständig als nur immer möglich entwickelt werden, aber durchaus Nichts, was auch nur entfernt einer eigentlichen Harmonie- oder dergleichen Lehre ähnlich sähe.) Die Formen und Tonverhältnisse aber, welche das Gesetz der Wohlgefälligkeit bedingt, sind nicht blos erfahrungsgemäß, sondern selbst aus ganz natürlichen Gründen keine anderen als die angegebenen. Alles Gehende nämlich, alle stufenweise und geregelte Folge entspricht mehr unserm innern Gefühlsleben und alle einfacheren Verhältnisse werden von unserm Gefühle wie von unserm Verstande leichter aufgefaßt, als ein Stürmen und Bewegen in heterogenen Sphären. Es kann auch in unserm Innern toben, brausen, und der Musik fehlt es nicht an Mitteln, ihm auch alsdann Ausdruck, sinnliche Wahrnehmung zu verleihen; doch die

Natur drängt auch alsdann so bald als nur immer möglich wieder zum Frieden, zu friedlicher Ruhe, und diese offenbart die Musik in den wohlgefälligsten Formen. Eine Harmonie, aus lauter Consonanzen zusammengesetzt, athmet Ruhe und Frieden, eine gewisse Gottseligkeit im Herzen, und dies um so mehr, je mehr die consonirendsten Intervalle dabei vorzugsweise an unser Ohr schlagen; nur eine einzige Dissonanz darin aufgenommen, tritt auch sofort ein bewegteres Leben an deren Stelle und es nimmt dies zu bis zur stürmendsten Leidenschaft, je mehr die Dissonanzen sich häufen und je greller sie an sich selbst sind. Von Stufe zu Stufe dahin wallend in lauter leicht faßlichen, also möglichst consonirenden Tonschritten wiegt die Melodie auf ihren Wellen gewissermaßen eine Gott geweihete, zufriedene, ergebene, in sich selbst vertiefte Seele, während mit jedem weitern Schritte, mit jedem behenderen Daher- oder Dahineilen in aufregenden, springenden, dissonirenden Intervallen sie auch ein Drängen, Sehnen, Verlangen, kurz ein Leben offenbart, das zuletzt unbekümmert um alle Wohlgefälligkeit ausbraust bis zu tödtender Verzweiflung. (Belegen wir das Alles mit Beispielen. An Stoff dazu wird es keinem Lehrer fehlen. Verbinden wir damit zugleich auch wieder die Lehre von den verschiedenen Rhythmen; aber lassen wir immer zuerst die Schüler über das vorgespielte oder vorgesungene Beispiel urtheilen. Ihr musikalisches Auffassungsvermögen zu schärfen, darauf nämlich kommt es an, und sie zu üben, das Gehörte mit dem Vorstellungsvermögen in Verbindung zu bringen. Von da geht — um mich so auszudrücken — die Heiligung des Gefühls aus, die wir uns mit Recht von dem rechten Volksmusikunterrichte versprechen. Daß diese ganze Lehre und namentlich die letztern Uebungen sich leicht auch mit den praktischen Sing- oder Spielübungen in Verbindung bringen lassen, leuchtet von selbst ein.) — Damit kennen wir Melodie und Harmonie im Allgemeinen und ihren wesentlichsten Eigenschaften nach: betrachten wir sie nun auch im Besondern, und wir werden dies am zweckmäßigsten thun, wenn wir mit der Untersuchung des Verhältnisses beginnen, in welchem Beide zu einander stehen. Da fragt sich's zunächst, was ist Melodie gegenüber von Harmonie und was Harmonie gegenüber von Melodie? — In einer Tonrede, in deren Verlauf immer mehrere Töne zugleich gehört werden, also in einer harmoni-

schen Musik ist Melodie jener vor allen andern Tönen vorwaltende, aus ihnen hervorragende Tonstrom, dem sich unser Ohr vorzugsweise zuwendet, um das in der Rede Ausgedrückte auffassen, verstehen und dem innern Gefühls- und Vorstellungsvermögrn zuwenden zu können, Harmonie der Inbegriff aller andern damit, mit jenem Strome, gleichzeitig sich fortbewegender Töne. Warum aber wendet das Ohr sich vorzugsweise jenem Tonstrome, der Melodie, zu? woher kommt es, daß es unwillkürlich von demselben mehr gefesselt, gewissermaßen festgehalten wird als von den die Harmonie bildenden Tönen zusammengenommen? — Aus dem formellen Begriffe der beiden Darstellungsmittel geht doch hervor, daß diese, die Harmonie einer Tonrede, nothwendig immer aus mehreren Tonreihen bestehen muß, während die Melodie stets nur aus Einer solchen Reihe besteht: wie geht es zu, daß dessenungeachtet diese mindere Klangmasse eine ungleich größere Gewalt auf unser Ohr übt, als jene stets größere Klangfülle? — Das Alles hat seinen Grund darin, weil die Melodie immer die vorzüglichsten der Darstellungsgegenstände zum Vorwurfe hat, in ihr stets Alles, was die ganze Rede ausdrücken will, seiner Hauptwesenheit nach enthalten ist, während die Harmonie sich darauf beschränkt, blos die zum nähern, deutlicheren Verständniß jener dienenden Nebendinge zu Gehör zu bringen. Ja, genau betrachtet ist die Melodie für sich schon die eigentliche Rede, und bleiben wir bei unserm Vergleiche mit der Wortrede stehen, so ist Nichts in dieser, was unsrer Harmonie auch nur entfernt ähnlich sähe. Die Melodie ist der eigentliche wortführende Theil der Rede, daher auch immer tonreicher, beredter als jene Theile derselben, welche wir Harmonie heißen. Man hat letztere wohl schon mit den Neben- und Zwischensätzen, den Appositionen 2c. 2c. der Wortrede vergleichen wollen; aber das ist falsch, auch diese Redeformen führt die Melodie; die Harmonie ist etwas der Tonrede ausschließlich und eigenthümlich Zugehörendes; keine andere Sprache hat etwas ihr Aehnliches, außer etwa die Zeichensprache, die auch öfters die Merkmale an mehreren Dingen zugleich zu erkennen geben muß, um in der Hauptsache recht verstanden zu werden. Die Musik bedurfte ihrer um der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des Tonausdrucks willen. Was nämlich die Melodie ausdrückt, erhält durch die Harmonie stets erst seine nähere Erklärung, seine bestimmte

Deutung. Nehmen wir z. B. die Melodientöne **g a h g**, so sagen dieselben etwas Anderes, wenn eine Harmonie in der Tonart **G**-Dur, wieder etwas Anderes, wenn eine Harmonie in der Tonart **E**-Moll, und immer etwas Anderes, je nachdem eine andere Harmonie dazu tritt (ich beweise das meinen Schülern praktisch, durch eigene Wahrnehmung, und füge dem einen Beispiele zu dem Ende auch noch mehrere andere hinzu.) Die Melodie also ist gewissermaßen die Seele der Musik, während die Harmonie als der versinnlichende Leib derselben erscheint. So kann auch kein Streit mehr über die größere Wichtigkeit des einen oder andern der beiden Darstellungsmittel seyn. Ein Leib ohne ihn belebende Seele ist ein todter Körper, der keine Bedeutung mehr für das Daseyn hat und daher auch von selbst schnell der Verwesung verfällt. Freilich hört auch die Seele auf, für diese Welt zu existiren, so bald sie aus dem sie versinnlichenden Leibe geschieden ist; doch bleibt sie immer noch ein Wesen, mit dem sich unser Geist gern und lebhaft beschäftigt, während Geist und Leib sich von allen entseelten Körpern unwillkürlich abwenden. Eine Musik ohne Melodie, blos aus Harmonien zusammengesetzt, ist ein Reden ohne Sinn, ein Leib ohne Seele, daher auch kaum denkbar; es sind Klänge ohne alle bestimmte Bedeutung; Klänge, die wohl unser sinnliches Ohr erfüllen und so auch das innere Gefühl bewegen, jedoch dieses nie auf eine Weise beschäftigen können, welche die Vorstellung auch nur in Etwas befriedigte. Recht wohl läßt sich dagegen eine Melodie ohne Harmonie denken, eine blos melodische Musik, ohne an Beziehung zu dem innern Vorstellungsvermögen und an Ausdruck eines wirklichen bewegten Seelenzustandes zu verlieren. Nur wird dieser Ausdruck alsdann, wenn nicht das näher bezeichnende Wort zu der Melodie hinzutritt, wie im Gesange, immer auch ein um so allgemeinerer, nie deutlich bestimmender seyn. Daher, um dieses wesentlichen Antheils der Harmonie an dem eigentlichen Ausdrucke willen, auch die Thatsache, daß wir selbst beim Singen von rein melodischen Liedern nicht selten einen unwiderstehlichen Reiz empfinden, dieselben, die Melodien dieser Lieder, harmonisch zu begleiten. Sie können das schon auf dem Lande, beim ächtesten Volksgesange, bei der ächtesten, reinsten Volksmusik wahrnehmen. Wenn die Schnitter, Knechte und Mägde, Drescher ꝛc. ꝛc., an Sommerabenden dasitzen auf der

Tenne, auf den Wiesen, vor den Hausthüren und sich in den Stunden der Erholung von der Arbeit vergnügen mit Singen ihrer Lieder, so geschieht dies selten in rein melodischer Weise, sondern meist lassen sich auch Stimmen vernehmen, welche zu der Melodie noch andere Töne, bald tiefere bald höhere, mengen, als in ihr selbst enthalten sind. Das ist Nichts, nichts Anderes als eine Harmonie zu der Melodie, wenn auch eine Harmonie in ihrer einfachsten, urersten, natürlichsten Gestalt. So gewiß demnach die Melodie eigentlich den Ausdruck, den Tonredevortrag führt und so gewiß sie demnach die erste und wesentlichste Bedingung dieses ist, eben so gewiß hat doch auch die Harmonie einen sehr großen Antheil daran, ja erscheint sogar als ein völlig musikalisches Naturgesetz oder Naturprincip, das zur Geltung kommen will und muß überall, wo wahre und sogenannt reine Musik erscheinen soll. Den Gesang ausgenommen, wo das näher bezeichnende Textwort gewissermaßen den Mangel einer Harmonie ersetzt, weiß eine blos melodische Musik selten unsern Geist, unser Gefühl lange zu beschäftigen, festzuhalten, zu interessiren. Was sie darstellt, sagt, ist stets zu allgemeiner Natur, als daß das Vorstellungs- und Gefühlsvermögen Stoff zu einer andauernden Belebung in irgend einer bestimmten Richtung daraus zu ziehen vermöchte. Durch den Hinzutritt einer Harmonie dagegen erhält der Ausdruck sofort wirklichen Charakter und damit dieses Vermögen Anregung, sich in ganz bestimmt vorgezeichneten Betrachtungen so weit als nur immer möglich zu ergehen. (Abermals praktischen Beweis, praktischen Beleg; und in Schulen welch' treffliche Gelegenheit, Kinder und Erwachsene zu Uebungen in dem für Bildung des Gefühlsvermögens so wichtigen und überaus fruchtbaren mehrstimmigen Gesange anzufeuern! Wie schwer fällt es manchem Lehrer, die Sänger für die zweite, dritte Stimme zu gewinnen; meist wollen Alle bei der ihnen schöner dünkenden ersten Stimme stehen: man lehre nur die Bedeutung jener Stimmen in angegebener oder ähnlicher Weise, und der häufig kaum zu beseitigende Widerwille dagegen wird bald aufhören.) Weil die Melodie stets das Hauptwort führt und daher in aller Musik mehr oder weniger hervorragen muß mit ihren Klängen über alle anderen Klänge, so bewegt sie sich in einer harmonischen Musik meist auch in den obern oder höhern Tönen derselben. Um Ihnen das noch deutlicher zu ma-

chen, muß ich eine Erklärung von Gegenständen einschieben, die erst nachgehends, weiter unten, zur besondern Betrachtung kommen. Wenn Harmonie der gleichzeitige Zusammenklang mehrerer, einerlei noch wie vieler, Töne ist, so versteht sich von selbst, daß diese Töne verschieden hoch seyn müssen (ich schreibe eine Harmonie, einen „Accord" an die Tafel). Im Verlaufe einer zugleich harmonischen Tonrede nun kann es nicht anders seyn, als daß mehrere Harmonien auf einander folgen. Diese Folge von Harmonien gleicht gewissermaßen mehreren über einander fortlaufenden und gleichzeitig zu Gehör kommenden Tonreihen, von denen sich eine jede als eine eigene für sich bestehende Melodie betrachten läßt und die daher auch in der Musik die verschiedenen Stimmen der Harmonie genannt werden, weil beim Gesange eine jede der Reihen von einer besondern Stimme ausgeführt wird (ich mache das abermals durch ein Beispiel an der Tafel anschaulich). Doch sind diese Melodien nicht das, was wir eigentlich unter Melodie verstehen. Die einzelnen Tonreihen sind auch selten oder nie gleich tonreich, sondern es zeichnet sich in dieser Beziehung immer die eine vor der andern aus; ebenso in formeller Beziehung, in Betreff der Tonschritte, die sie machen. Die tonreichste und am melodischesten geformte ist fast immer diejenige Stimme, welche die Melodie, das was wir unter Melodie verstehen, die Hauptmelodie führt, und diese ist mehrentheils die zu oberst gelegene Stimme. Doch ist das, wenn auch meist der Fall, gleichwohl nicht immer nothwendig: in einer harmonischen Musik kann die Melodie auch wohl von der untern oder von einer der mittleren Stimmen geführt werden, oder können sich die verschiedenen Stimmen, aus denen sie besteht, darin ablösen, indem bald die eine, bald die andere Stimme die Melodie führt und die diese an eine andere Stimme abtretende Stimme nun zu den blos Harmonie führenden Stimmen sich gesellt. Auch kann hie und da wohl eine Stimme, der eigentlichen melodieführenden Stimme gegenüber, noch eine zweite, dritte Melodie in unserm Sinne hören lassen. Dies verschiedene Verhältniß unter den eine harmonische Musik bildenden verschiedenen Tonreihen hat auch eine verschiedene Bezeichnungsweise für Melodie und Harmonie nothwendig gemacht. Wird die Melodie durchweg, die ganze Tonrede hindurch, blos von Einer Stimme vorgetragen und bilden alle die anderen

Stimmen nur die Harmonie dazu, so heißt diese in einer solchen Musik begleitend. Jetzt werden Sie wissen, was man unter begleiten und Begleitung (fügen wir die dafür adoptirten Kunstausdrücke hinzu) versteht. Wechseln dagegen die verschiedenen Stimmen in dem Vortrage der Melodie unter einander ab, so heißt die Harmonie oder auch ganze Musik concertirend (ich erkläre dies Wort, aber versteige mich um keinen Preis zu Deduktionen von polyphonischem Satz oder dergl.). Kommt in einer solchen Musik vor, daß der Melodie-führenden Stimme gegenüber auch noch andere Stimmen hie und da sich melodisch bewegen, d. h. eine nach Form und Inhalt mehr melodische als harmonische Tonreihe vortragen, so heißt jene, die eigentliche Melodie, Hauptmelodie und diese Tonreihe Nebenmelodie, die dann gewissermaßen den Gegensatz zu jener, eine Antwort auf dieselbe bildet oder auch sofort die zur Erläuterung der in jener enthaltenen Hauptgedanken nöthigen besondern Nebengedanken entwickelt. (Auf eine gleiche Unterscheidung von Haupt- und Nebenharmonie, von weiter, zerstreuter, enger Harmonie lassen wir uns nicht ein. Die Kenntniß dieser Dinge ist unsern Schülern unnütz. Ob sie wissen, daß ein allgemeiner Chor sich in weiter, ein Männer-, Frauen-, Knaben-, Mädchenchor dagegen in enger Harmonie bewegt, ist für die eigentlichen Zwecke unsers Unterrichts ohne allen Werth. Was dagegen für diese wieder von Werth, von bedeutendem Werthe ist, davon nachher. Hier genug, wenn sie das Vorgetragene wissen. Das aber müssen sie wissen, um der Bildung ihres musikalischen Auffassungsvermögens willen, ohne welche wir mit aller Lehre Nichts in dem ausrichten, worin wir Etwas und zwar so Großes, so Gewichtiges auszurichten berufen sind.) Wenn vorhin gesagt wurde, daß die im Verlaufe einer Tonrede die Harmonie bildenden Tonreihen gewissermaßen eigene Melodien für sich sind, so soll und kann das eben so wenig, als es denselben gleiche Bedeutung mit der eigentlichen Melodie beilegen sollte, so viel heißen, als ob dieselben nun hinsichtlich ihrer Bewegungsform auch gleichen Bedingungen unterworfen seyen, wie die eigentliche Melodie. Sie können sich weniger bekümmert um das Gesetz der Wohlgefälligkeit bewegen, wie sie wollen, in weitern oder engern Schritten, wenn nur der Sinn, die Bedeutung der Harmonie erfüllt wird. Zwar ist immer gut,

wenn auch in ihrer Bewegung, in ihrer Fortschreitungsweise so viel Wohlgefälligkeit als möglich herrscht, aber es ist dies nicht Hauptsache, sondern daß die eigentliche Melodie in ihrem Ausdrucke so wesentlich als möglich durch sie unterstützt wird, das ist Hauptsache. Das Ohr nämlich verfolgt sie nie wie die eigentliche Melodie einzeln, sondern faßt sie immer nur im Zusammenhange mit den übrigen harmoniebildenden Tönen auf. Wie das Auge bei Betrachtung eines Gemäldes vorzugsweise auf den Hauptgegenständen desselben ruht und die diese umgebenden Dinge nur so weit anschaut, als von ihnen eine Erklärung, ein richtigeres Verständniß jener ausgehen kann, so auch das Ohr beim Anhören einer harmonischen Musik: vorzugsweise ist es auf die Melodie gerichtet, hier darf daher Nichts seyn, was es in seiner Auffassung, in seiner Betrachtung zu stören, irre zu leiten oder was ihm diese zu erschweren im Stande wäre; auf die zur Harmonie gehörenden Töne lauscht es nur so weit, als zur richtigen Auffassung der in der Melodie enthaltenen Tonrede nöthig ist. Die rechte Stimmung dazu holt die Seele aus der Harmonie. Zu dem Ende kümmert sich das Ohr weniger um die Bewegungsform ihrer Stimmen; wird ihm doch die Auffassung derselben auch schon durch die Sache an sich erleichtert. Die eigentliche Sprache, das Wort dagegen holt die Seele aus der Melodie, und hier kümmert sich das Ohr deshalb um jeden Laut, jeden, selbst den einzelnsten Ton und Tonklang. Wehe, wenn ihm auch nur Etwas unverständlich bleibt, auch nur Etwas nicht sofort in der Seele wiederklingt, auch nur Etwas in einer andern Mundart vorkommt, als in welcher diese selbst redet oder als in welcher sie zu Folge der in ihr angeregten Stimmung doch eben zu sich geredet haben will! — (Da angekommen halten wir vorerst etwas inne und machen alles bisher über Harmonie und Melodie Vorgetragene durch Beispiele anschaulich. Haben wir ein Clavier, eine kleine Orgel oder ein anderes harmonischer Vorträge fähiges Instrument zur Hand, um so besser: wir spielen dann zunächst einige Melodien und unterhalten uns mit den Schülern über deren Ausdruck und die Gründe dieses, fügen hiernach Harmonien hinzu und setzen mit Bezug auf solche jene Unterhaltung fort. Natürlich verfahren wir dabei vollkommen elementarisch, d. h. entwickelnd, vom Leichtern zum immer Schwerern, vom Einfachsten und Einfachen zum immer

Zusammengesetzteren fortschreitend, und berücksichtigen die vorgetragene Lehre von Stufe zu Stufe. Ist das geschehen, so verlegen wir die Melodien in verschiedene Stimmen, lassen die Stimmen in deren Vortrag mit einander abwechseln und endlich auch Nebenmelodien zum Vorschein kommen. Die Schüler aber müssen Alles aufsuchen, müssen sagen, welche Stimme eben die Melodie führt, welche die Haupt- und welche die Nebenmelodie, auch wo jene und wo diese. Wie sie da lauschen, aufmerksam zuhören! und daß sie lauschen, daß sie aufmerksam hören, muß unser Bestreben seyn, denn alsdann darf uns um den Antheil des Vorstellungs- und Gefühlsvermögens am Unterrichte nicht bangen, und in diesem Antheile ruht die Seelen bildende Wirkung des Unterrichts. Haben wir kein solches Instrument, so werden die eingelernten Gesang- oder überhaupt Musikstücke hinreichende Mittel zu solchen Uebungen geben, und sie können oft noch zweckmäßiger seyn, da das schon sinnlich Aufgefaßte die Arbeit des Urtheilsvermögens erleichert. Daß die Schüler aber die zur Harmonie gehörenden Töne von den zu den Melodien gehörenden genau scheiden und den Antheil Beider an dem eigentlichen und ganzen Redeausdrucke bemessen lernen, ist Hauptsache, nichts Anderes, nicht etwa Kenntniß der Accorde oder anderer harmonischer Kunstgestalten. Ich muß einmal „aus der Schule sprechen." An der ersten unsrer Töchterschulen hier wirkt ein sehr verständiger und vielseitig gebildeter Singlehrer. Ursprünglich zum Theologen bestimmt und nur aus Liebe zur Kunst dieser ergeben kommt er aber so eben erst von der Universität und hat somit noch wenig oder gar keine Erfahrung in seinem neuen Berufe. Nachdenken darüber und ein tieferer Blick in das Wesen der Musik selbst hat ihn indeß zu der vollkommen richtigen Einsicht gebracht, daß das Singenlernen und Singenlehren allein es nicht thut, sondern die Kinder wirklich musikalisch gebildet werden müssen, und daß von dem Unterrichte in Dingen der Melodie und Harmonie ein sehr wesentlicher Einfluß auf Erweiterung und Veredlung der Seelenkräfte ausgehen kann. Welche sind diese Dinge? — dem begeisterten Neuerer und noch dazu Autodidakten konnte keine Antwort näher liegen als: die Accorde und ihr tausendfältiger Bau, und so griff er denn auch zu und begann mit der Lehre davon. Was aber die Folge und konnte nur die Folge seyn? — daß nur die wenigsten Schüler ihn verstehen und die meisten lediglich gezwungen dem Unterrichte ferner

anwohnen. Nicht hier, in dieser Lehre, wurzelt jener Einfluß, sondern in der Verfeinerung und Rectificirung des sinnlichen Auffassungsvermögens, dessen unmittelbare Beziehung zum innern Gefühls- und Vorstellungsvermögen nie verwirkt werden kann, und allerdings ist kein Unterricht einer solchen Verfeinerung ꝛc. ꝛc. fähiger als der Unterricht in Dingen der Melodie und Harmonie, aber er ist dies nicht, indem wir ihn förmlich auf kunstwissenschaftliche Weise betreiben und die einzelne praktische Gestalt dieser Dinge zu seinem Gegenstande machen, sondern er ist es nur, wenn wir diese Dinge in ihrem Ganzen auffassen und sie in ihrem psychischen Verhältnisse zum Bewußtseyn des Schülers führen. Aller musikalische Schulunterricht muß bildender Volksunterricht seyn, dieser aber hat es nie mit dem Abstrakten, sondern stets nur mit dem Concreten zu thun. Dehnen wir den Schulunterricht in Dingen der Harmonie bis zu der Lehre von den Accorden ꝛc. ꝛc. aus, so führen wir die Schüler zu abstracten Begriffen; nicht die Physis dieser Dinge, sondern ihre Psyche macht sie bedeutungsvoll in allem Leben, und so hat auch der Volksmusikunterricht nicht jene, sondern nur diese zu seinem Gegenstande zu nehmen. Meine eigene Tochter ist eine Schülerin von jenem Lehrer: würde sie nicht in meiner eigenen Lehranstalt wirklichen musikalischen Kunstunterricht empfangen, von dem Musikunterrichte, der ihr in der Schule zu Theil wird, würde sie ungeachtet der achtungswerthen künstlerischen Durchbildung des dort wirkenden Lehrers gleichwohl noch keinerlei Vortheil für ihre Sinnen- und Seelenbildung gezogen haben, und warum nicht? weil das Zuviel immer eben so sehr schadet als das Zuwenig, und zum Zuviel gehört im Volks- und Schulmusikunterrichte Alles, was blos darauf abzweckt, Kunstkenntnisse beizubringen, wie zum Zuwenig Alles, was blos die Aneignung von Kunstfertigkeiten zum Ziele hat. Dort, im Kunstwissen, darf nie mehr gegeben werden, als nothwendig ist, den Zusammenhang der äußern Tonerscheinungen mit der innern Gefühlswelt zum wirklichen Bewußtseyn zu bringen; hier, im Kunstkönnen, so viel als möglich, aber Alles ebenfalls nur in dieser einen Absicht.)

2. Perioden- oder vielmehr Satzlehre.

Als wesentlichste Bedingung dieser leichten und stets richtigen Verständlichkeit einer Tonrede gilt immer ihre Anordnung in gewisse

einzelne Sätze und Perioden. In der That, auch die Tonsprache hat, wie die Wortsprache, ihre Construction, und je gefälliger dieselbe ist, je leichter überschaulich dadurch ihre einzelnen Gedanken, desto verständlicher, leichter faßlich und eben darum wirkungsvoller ihr gesammter Inhalt. (Wir kommen damit auf einen Gegenstand, den der musikalische Volksunterricht vielleicht bis heute noch niemals in sein Bereich gezogen hat, und doch werden wir sehen, wie äußerst wichtig derselbe für ihn ist. Hier ein Fall des gemeiniglichen Vielzuwenig. Statt dessen verirren sich die meisten Lehrer, die es recht gut meinen wollen, hier gewöhnlich in eine Accordenlehre. Sie glauben dadurch musikalischer zu verfahren, und bedenken nicht, daß sie damit sofort auch einen Schritt von dem Wege ab, den der Volksmusikunterricht zu verfolgen hat, in das eigentliche Kunstbereich thun. Es ist dasselbe, als wollten die Lehrer der Muttersprache ihre Schüler auf dem Wege der bloßen Declination und Conjugation statt auf dem der Construction zum richtigen Denken und Gedankenausdrucke bringen.) Wie Alles, was wir sprechen, sich in gewisse kleinere und größere Sätze formt, die sich theils durch ihren Gedankeninhalt, theils durch die Bedeutung, welche sie in Beziehung auf die Hauptredeabsicht haben, von einander unterscheiden, so auch Alles, was wir singen oder spielen. Ohne sich in ganz bestimmt geformten einzelnen Sätzen zu bewegen, ist keine wahre Tonrede und damit keine wahre Musik möglich. Sie mögen eine Musik hören oder machen, welche Sie wollen — selbst das einfachste Lied besteht aus mehreren an einander gefügten einzelnen Sätzen, die in demselben Verhältnisse zu einander stehen, wie die einzelnen Sätze eines größeren Redevortrags. Ohne das keine Musik, weil keinerlei Verständlichkeit des Tonstromes. „Großer Gott, grüner Baum, Duft der Blumen, Mücke ist kein Elephant" 2c. 2c. sind lauter einzelne abgerissene Gedanken, die zusammen genommen keinen Sinn haben und daher auch keine Rede bilden. So Etwas kann wohl ein wirrer Kopf vor sich hin schwatzen, aber ein gesunder, verständiger Mensch läßt sich nie auf derlei Weise vernehmen, wie denn die Wirkung davon auch immer nur ein Lächeln oder Aergern über den Unverstand seyn kann. Doch lassen sich diese Gedanken recht wohl in einen Zusammenhang bringen, so bald noch andere Gedanken dazwischen treten, durch welche eine sinnige, verständliche Verbindung hergestellt wird; aber alsdann bestehen

sie auch nicht mehr allein, sondern machen erst mit diesen Verbindungssätzen zusammengenommen die eigentliche Rede aus. Eben so in der Musik. Ich will Ihnen da (ich thue das wirklich) einige eben solche abgerissene melodische und harmonische Sätze oder vielmehr Tonverbindungen vorspielen: welche Wirkung verspüren Sie davon? keine oder zum Höchsten erkennen Sie darin die Tonexpectoration einer zerrütteten Seele, eines wirren Gefühls; etwas Bestimmtes denken oder empfinden vermögen Sie dabei nicht. Es ist kein Zusammenhang, kein Sinn darin. Doch nun will ich dieselben Sätze (und ich thue das abermals wirklich) in Verbindung mit einander vortragen, d. h. ich will noch andere, an und für sich vielleicht ebenfalls unverständliche Sätze dazwischen schieben, durch welche eine solche Verbindung bewerkstelligt wird, und sofort auch ist die Wirkung eine ganz andere, Sie empfinden und denken wirklich Etwas dabei, es ist — wie man zu sagen pflegt — Sinn und Verstand darin. Was folgt? — jeder größere Tonredesatz, sey er ein blos melodischer oder sey er zugleich auch ein harmonischer, besteht aus mehreren kleineren Sätzen, die in einem ganz gleichen Verhältnisse des Sinnes und der Bedeutung zu einander stehen, wie die einzelnen Sätze einer größeren Wortrede. Und was folgt ferner? daß ohne eine solche Verbindung mehrerer einzelner zu einander passender Sätze gar keine eigentliche Tonrede, keine wirkliche Musik statt finden kann. Nun die Frage: welcher Art die verschiedenen einzelnen Sätze, die zusammengenommen eine Tonrede bilden? — Nach dem zur Begründung der Sache selbst angestellten Vergleiche kann Ihnen die Antwort darauf nicht schwer werden: da giebt es zunächst Haupt- und Nebensätze, dann auch Zwischensätze, bloße Verbindungssätze, Vor- und Nachsätze, ja alle Redeformen, deren die Wortrede sich bedient, um eine vollständige Vorstellung auszudrücken, besitzt auch die Tonrede, um irgend ein Vorgehen im Gefühlsleben zur sinnlichen Wahrnehmung zu bringen. (Ich nehme die vorhergehenden Beispiele wieder auf, die ich wo möglich aus den Schülern schon bekannten Musikstücken entlehnt habe.) Kehren wir zu dem vorhin angeführten Beispiele zurück: ohne Zweifel können Sie mir jetzt auch sagen, welche Sätze oder vielmehr Tonreihen darin als Haupt- und welche als bloße Neben- oder Zwischensätze anzusehen sind. (Ich gehe das Beispiel in diesem Sinne genau durch.) „Großer Gott, grüner Baum,“

waren nur Gedanken ohne Sinn; sagen wir aber etwa nur: „großer Gott, in dem grünenden Baume schon offenbart sich deine Allmacht!“ flugs ist auch Sinn da, und welche Worte bilden die Haupt-, welche die Nebengedanken? wo die einzelnen Haupt-, wo die Neben- und Zwischensätze? Bis auf das einzelne Wort sogar läßt sich diese Gliederung verfolgen, und thun wir das in der Musik, so kommen wir eben so zuletzt selbst auf einzelne Haupt- und bloße Verbindungstöne. Gehen wir indeß nicht so weit, bleiben vielmehr blos bei den einzelnen wirklichen Sätzen stehen, die — wie wir schon wissen — stets eine kleinere oder größere Reihe von Tönen umschließen. Um uns in der Auffassung und Unterscheidung derselben noch sicherer zu machen, wollen wir ein uns schon längst bekanntes Tonstück, z. B. das Lied (ich mache solches namhaft), nehmen und dasselbe in alle die einzelnen Sätze zerlegen, aus welchen es zusammengesetzt worden ist. Singen wir es zu dem Ende zuvor. Was meinen Sie wohl, wo der erste solche Satz, der zweite, dritte, vierte 2c. 2c. zu Ende? (Sind die früheren Hör- und Tongefühlsübungen richtig angestellt worden, so kann nicht fehlen, daß die Antworten meist sofort richtig kommen.) Frage ich noch nicht, woher Sie das wissen? sondern untersuchen wir zuvor das Verhältniß der einzelnen Sätze zu- und untereinander. Als was erscheint Ihnen der erste, zweite, dritte, vierte 2c. 2c. Satz? — Der dünkt uns Haupt-, der Neben- oder Zwischensatz, der zu dem gehalten Vor- und dieser Nachsatz 2c. 2c. (ich gehe das genau durch, wiederhole dabei auch jeden Satz). Gut! doch woran erkennen Sie alles Dies? Sie antworten ganz richtig: an der melodischen Form der einzelnen Sätze und auch an der rhythmischen oder taktischen Bewegung derselben. In der Wortsprache erkennen wir die einzelnen Sätze an ihrem Inhalte, an dem Begriffe der sie bildenden Wörter, in der Musik giebt sich jeder Satz durch einen gewissen melodischen Ruhepunkt und durch eine gewisse taktische Bewegungsform kund, in deren Wahrnehmung sich unser Tongefühl niemals irrt. (Ich wiederhole die Uebungen und zwar mit aller Sorgfalt, allem Fleiße, nehme dazu auch ein anderes bekanntes Tonstück.) Wenden wir uns nun aber auch zu dem Inhalte, der eigentlichen Redebedeutung der einzelnen Sätze. Wir finden, daß der einzelnste Satz für sich wohl irgend einen Gedanken, aber nie auch schon einen vollständigen Sinn ausspricht Der

einzelnste Satz für sich ist jenes „großer Gott," „grüner Baum"; ein vollständiger verständlicher Sinn fordert sofort die Verbindung mehrerer, wenigstens zweier solcher Sätze. Zu dem „großer Gott," „grüner Baum" gehört nothwendig noch das „offenbart sich deine Allmacht", wenn ein wirklich verständlicher Sinn in den Satz kommen soll. Solche einzelnste Sätze, die wohl schon einen Gedanken, aber noch keinen vollständigen Sinn enthalten, nennen wir nebenbei bemerkt (blos nebenbei bemerkt) Einschnitte, die Verbindung dieser zu einem vollständigen Satze Absatz, und die Verbindung mehrerer Absätze zu einem den darzulegenden Gedanken erschöpfenden Redetheile Periode. (Zu weiterer Ausführung und Unterscheidung dieser Dinge dürfen wir uns übrigens und wie schon früher gesagt nicht herbeilassen, da wir sonst aus dem Fehler des Zuwenig sofort in den des Zuviel verfallen. Das Gegebene ist für unsern Zweck genug, nicht mehr, jedoch auch nicht weniger.) Nehmen wir unsere früheren Beispiele wieder auf: was meinen Sie nun, welche der Sätze bloße Einschnitte, welche Absätze, und welche Perioden sind? (Ohne Zweifel fällt die Antwort bald richtig aus.) Wodurch unterscheiden sich alle drei Satzarten von einander? — die Einschnitte geben sich durch einen melodischen und rhythmischen Ruhepunkt kund, der aber das Ohr noch keineswegs befriedigt; die Absätze durch einen solchen schon mehr und fast ganz befriedigenden Ruhepunkt, und die Perioden durch einen solchen, nach welchem Ohr und Gefühl so gut als gar keine Tonfolge mehr fordern. Wohl! suchen wir auch in einem andern Beispiele die verschiedenen Einschnitte, Absätze und Perioden auf. (Ich nehme dazu abermals ein den Schülern schon bekanntes Tonstück und lasse dasselbe vorher singen oder spielen.) Achten Sie jetzt zugleich genau auf die Töne, mit welchen die Ruhepunkte der einzelnen verschiedenen Sätze eintreten, und auf den Taktumfang dieser: was bemerken Sie? die Ruhepunkte der Einschnitte sind verschieden, aber die der Absätze geschehen immer in der Tonart des Tonstücks oder Tonsatzes, und die der Perioden zugleich so, daß sich diese Tonart auf das Bestimmteste dadurch ankündigt. Was den Taktumfang anbelangt, so fällt auf, daß die Absätze und Perioden fast alle gleich groß sind, d. h. alle eine gleiche Anzahl von Takten umfassen. Richtig! jene Erscheinung betreffend ist Nichts weiter zuzufügen (auf Cäsuren, Dreier, Vierer, Quint-

absätze ꝛc. ꝛc. lasse ich mich nämlich nicht ein); aber diese Erscheinung anlangend muß ich Sie abermals daran erinnern, daß die Tonrede fast immer eine gebundene Rede *ist*: die Absätze sind gewissermaßen die Verse, die Perioden die Strophen des musikalischen Gedichts. Wie die Verse eines Gedichts sich meist in einer regelmäßigen Anzahl von Versfüßen oder langen und kurzen Sylben, und die Strophen in einer regelmäßigen Anzahl von Versen sich bewegen, so unsere Absätze und Perioden sich in einer regelmäßigen Anzahl von Takten. Es kann eine Ausnahme von der Regel vorkommen, aber alsdann kommt auch sofort etwas Hinkendes, Lähmendes, Holperiges in den Strom der Tonrede. Ist ein solcher Ausdruck Absicht, so ist die Wirkung stets eine richtige, ist er nicht Absicht, so verfehlt auch die Rede die rechte Wirkung. Je regelmäßiger sich in dieser Beziehung die Absätze und Perioden bewegen, desto leichter wird die ganze Rede aufgefaßt. Es ist das wie mit den gewöhnlichen Gedichten: je gleichmäßiger und weniger lang die Verse und Strophen, desto leichter liest und versteht sich das Gedicht. Freilich richtet sich dies auch nach der Beschaffenheit des Gegenstandes, der in dem Gedichte dargestellt und behandelt wird. Erhabene, gewichtige, besonders tiefe Gedanken und Gefühle fordern stets auch eine mehr erhabene, gewichtige, schwere Form in der Darstellung als naive, leichte, oberflächliche. Was hinkt, holpert, kann nicht genau regelmäßig gehen, und ein Gefühl, das sich bis zur Leidenschaft in Unbegreiflichem verliert, kümmert sich weniger um die äußere Regelmäßigkeit der Form. Im folgenden Capitel werde ich Gelegenheit haben, darauf wieder des Weitern zurückzukommen. Bleiben wir für jetzt bei unsern Einschnitten, Absätzen und Perioden stehen. Wie unterscheidet sich jede einzelne Satzart für sich je nach ihrem Inhalte? Da giebt es zwei, drei Einschnitte, die sich zu einander verhalten wie in der Wortrede die Haupt- und Nebengedanken, Wiederholungen, Steigerungen, Frage und Antwort ꝛc. ꝛc. Dasselbe ist der Fall bei zwei, drei aufeinander folgenden Absätzen. Woran erkennen wir das? an der Form, an der Gestaltung der Melodie und Harmonie. Wiederholungen ändern Tonart und melodische Redeform nicht, haben aber meist in einer andern Tonlage statt; Steigerungen ändern dazu zugleich meist auch die Tonart; Frage und Antwort thun dies fast immer, so wie die melodische Redeform bei ihnen gewöhnlich auch eine

entgegengesetzte ist. Ein Gleiches ist der Fall bei den Sätzen, die wie Vor- und Nachsätze, wie Schlußfolgen und dergleichen sich zu einander verhalten. Suchen wir auch dafür Beispiele auf. (Ich thue es, und gehe nun die ganze Lehre in dem bezeichneten Umfange noch einmal so sorgfältig als möglich praktisch durch. Meine Gründe hiefür sind folgende. Aller bisherige Unterricht konnte nur dazu dienen, das Gefühls- und Begehrungsvermögen anzufachen, zu schärfen, leichter empfänglich zu machen und zu regeln in seinen verschiedenen Bewegungen, auch diesen eine vorzugsweise edlere Richtung zu geben. Es auch in eine gleichmäßige Wechselwirkung mit dem Vorstellungs- und Denkvermögen zu bringen, hatte derselbe dagegen noch keinerlei unmittelbaren Anlaß. Dieser ist hier gegeben, und auf eine solch wirksame Weise zwar, wie vielleicht kein anderer Unterricht, selbst die Poetik nicht ausgenommen, besitzen dürfte. Alle musikalischen Gestalten können nur mit dem Gefühlsvermögen aufgefaßt werden: so ist dies hier in fortwährender Thätigkeit, um so mehr, als alles Vorangegangene ihm schon eine größere Regsamkeit und Biegsamkeit verliehen hat, und indem nun die Schüler auch die Bedeutung und das Verhältniß der einzelnen musikalischen Redesätze bemessen müssen, tritt das Gefühl unmittelbar in Beziehung zur Thätigkeit des Geistes, die nirgends eine solch regel- und gleichmäßige Wechselwirkung zur Folge haben kann als hier. Alles ist Gefühl und Vorstellung zugleich, aber auch nicht blos zugleich, sondern selbst in gleichem Maaße. Die gesammte Geistigkeit wird nach allen Richtungen gleichmäßig in Anspruch genommen. Welcher andere Unterricht vermag das so? — Jeder andere wirkt vorzugsweise nur nach einer Seite. Daher aber auch die Nothwendigkeit dieses Unterrichts, indem auch kein Gegenstand der gesammten Musiklehre wieder eine solch vortreffliche, bedeutsame, unmittelbare Gelegenheit dazu bietet, und gleichwohl die von aller Erziehung und allem Unterrichte zu erstrebende harmonische Ausbildung sämmtlicher geistigen Kräfte auf Nichts wesentlicher beruht, als auf einer gleichmäßigen Anregung und Schärfung derselben. Es ist dieser Behauptung noch von keinem Pädagogen widersprochen worden, aber die Antwort auf die Frage: welcher Unterricht das tauglichste Mittel zu einer solchen Anregung und Schärfung abgiebt? sind noch alle Pädagogen schuldig geblieben, oder ließen sie sich behufs

solcher auf Erörterungen über die Art und Weise des Unterrichts ein, so vergaßen sie doch zugleich anzugeben, bei welchem Lehrgegenstande sich diese Art und Weise gewissermaßen wie von selbst, durch die Natur dieses geboten, erzielen läßt. Bei den meisten Lehrgegenständen ist da alle Lehrkunst und Lehrwissenschaft so zu sagen vergebens, hier verwirklicht sich die Lehrweise man möchte sagen auch ohne alle Lehrkunst und Lehrwissenschaft. Daß so viele meiner Herren Collegen das verkennen und statt dieses um solcher Ursachen willen so äußerst wichtigen Gegenstandes Dinge in den Unterricht hineinbringen, die für den Volksmusikunterricht so viel Werth haben als das fünfte Rad am Wagen, oder — — über das Unnöthige auch das Nöthige vergessen — ! —)

3. Stimmenlehre.

An den melodischen und rhythmischen Ruhepunkten erkannten wir die einzelnen verschiedenen Redesätze der Musik, und an der tonischen Beschaffenheit dieser Ruhepunkte so wie an der Bewegungsform des dadurch abgegränzten Tonstromtheils den eigenthümlichen Charakter, die Redebedeutung der letztern. Wenn die Tonrede zugleich eine harmonische ist, wie z. B. in dem Satze, den ich Ihnen jetzt vorspiele (ich thue das): welche Töne sind es dann, durch die sich Ihnen jene Beschaffenheit vorzugsweise ankündigt? — der Ton der Melodie und der tiefste der Harmonie. Richtig! aber diese Thatsache macht nothwendig, daß wir uns über die Stimmen noch etwas näher unterrichten, aus denen eine Harmonie bestehen kann, denn daß wir die einzelnen Töne dieser in ihrem Verlaufe, wo sie gewissermaßen verschiedene gleichzeitig mit einander fortschreitende Melodien bilden, Stimmen nennen, wissen wir bereits. Zuerst: woher der Name Stimme? — von der menschlichen Rede- oder Singstimme. Wir Menschen können immer nur einen Ton auf einmal hervorbringen, wollen wir also einen harmonischen Gesang anstimmen, so gehören dazu mehrere Personen, von denen eine jede einen der Töne singt, aus welchen die Harmonie zusammengesetzt ist. Die verschiedenen Töne, aus welchen eine Harmonie besteht, lassen sich demnach auch wohl mit eben so vielen verschiedenen einzelnen Personen vergleichen, und indem die Stimme dieser Personen stets eine andere, bald tiefere bald höhere ist, erscheinen jene Töne in ihrer Fortschreitung auch als

solche verschiedene selbstständige Stimmen. Daraus geht zugleich hervor, daß eine Harmonie bald aus mehr bald aus weniger solchen verschiedenen Stimmen zusammengesetzt seyn kann. Ein Ton für sich und eine Reihe einzelner Töne kann noch keine Harmonie bilden, sondern ist stets Melodie; zu jener gehören immer mehrere, mindestens zwei gleichzeitig erscheinende Töne oder gleichzeitig mit einander fortschreitende Tonreihen. Sonach giebt es eine zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmige Harmonie. Da fragt es sich aber, welches die vollständigste Harmonie ist? — Die Antwort auf diese Frage hat die Natur gegeben. Die natürlichste Musik nämlich ist der menschliche Gesang, und die Stimme, welche wir Menschen besitzen, ist viererlei Art: eine ganz hohe, eine weniger hohe, eine noch tiefere und die tiefste. Die ganze hohe oder höchste wird Diskant oder Sopran genannt. Sie besitzen gewöhnlich die Mädchen und Frauen und Knaben. Die zweite weniger hohe, die auch von Mädchen, Frauen und Knaben gesungen wird, heißt Alt. Sie unterscheidet sich von der ersten aber nicht etwa blos dadurch, daß sie sich nur in weniger hohen, kurz tiefern Tönen als diese zu bewegen vermag, sondern auch durch einen anderen, weichern, sanfteren, so zu sagen runderen, milderen Klang. Achten Sie nur genau auf Sopran- und Altstimmen, außer der höheren Tonlage zeichnen sich jene stets durch einen helleren, schärferen, durchdringenderen Klang vor diesen aus. (Sind unter meinen Schülern wirkliche Alt- und Sopranstimmen, so führe ich den Beweis sofort praktisch aus.) Die beiden tiefern Stimmen sind ausschließlich Männerstimmen, und die höhere davon heißt Tenor, die tiefere Baß. Hinsichtlich des Klanges stehen dieselben so ziemlich in demselben Verhältnisse zu einander wie Sopran und Alt, auch hinsichtlich der verschiedenen Tonlage, in welcher sie sich bewegen. Ein Gesang also, aus Sopran, Alt, Tenor und Baß zusammengesetzt, umfaßt alle von der Natur selbst erzeugten verschiedenen Stimmen, und so ist nun, nach Maaßgabe dieser vier von der Natur selbst erzeugten verschiedenen Arten der menschlichen Stimme, auch jede Harmonie, die aus vier Tönen zusammengesetzt ist, welche sich als die Repräsentanten jener vier verschiedenen Stimmen ansehen lassen, die vollständigste, vollkommenste. Jede anders zusammengesetzte Harmonie ist entweder unvollständig, unvollkommen, oder übervollständig, mehr als voll-

kommen. Eine blos zwei- und dreistimmige Harmonie ist unvollständig, eine fünfstimmige schon übervollständig. Läßt sich eine solche übervollständige Harmonie möglich denken? — Warum nicht, sie ist eben so natürlich begründet als die vollständige. Auch jede der vier verschiedenen Arten der menschlichen Stimme kommt nicht immer, sowohl was Tonklang als was Tonumfang betrifft, in ein und derselben Beschaffenheit vor. Nicht Alle, die Baß, Tenor, Alt oder Sopran singen, haben eine völlig gleiche Stimme, abgesehen selbst von Schönheit und Stärke derselben. Des einen Bassisten Stimme reicht nicht allein weit tiefer und weniger hoch als die des andern, sondern sie hat auch einen ganz andern Klang. Dasselbe ist der Fall bei den Tenoristen, Altisten und Sopranisten. Unterscheidet doch daher auch die Kunst bei jeder dieser vier Hauptarten der Stimmen zwei verschiedene Unterarten. Sie kennt einen tiefen und einen hohen Baß, welchen letztern sie insbesondere Bariton heißt, einen tiefen und hohen Tenor, erstern Contratenor heißend, einen tiefen (Contralt) und hohen Alt, einen tiefen (Mezzosopran) und hohen Diskant, und sie theilt diese Unterarten auch nicht etwa blos nach der Höhenlage des Tonumfangs einer jeden derselben, sondern auch nach der Klangbeschaffenheit ihrer Töne von einander ab. Es kann ein Mezzosopran, dessen Stimmklang sich dem Alte nähert, eben so hoch hinauf singen können als ein hoher Sopran und er ist doch blos Mezzosopran. Dasselbe gilt von allen andern Unterarten. So gewiß demnach die beschriebene vierstimmige Harmonie die erste wirklich vollständige ist, so ist doch auch jede noch mehrstimmige, sogenannt übervollständige in der Natur eben sowohl begründet, und wir können sogar zwei verschiedene vollständige Harmonien haben, von denen sich die eine ausschließlich in dem Tonbereiche des Basses und Tenors, die andere eben so ausschließlich in dem des Alts und Soprans bewegt, weil wir zwei verschiedene Bässe, Tenore, Alte und Soprane besitzen, jede aus vier Tönen bestehende Harmonie aber an sich schon eine vollständige ist. Denken Sie nur an die sogenannten viermännerstimmigen Gesänge: wodurch unterscheiden sich dieselben darnach von dem sogenannten allgemeinen Chor? — an die Knaben- oder Mädchenharmonien, an die Streichquartette, Hornmusiken ꝛc. ꝛc. (Ich erkläre diese Sachen nebenbei und knüpfe daran sofort Betrachtungen über die Eigenthümlichkeiten

der einzelnen Stimmen, aber weniger in Hinsicht auf ihren Tonumfang als auf ihre Klangfarbe. Das Auffassen dieser stärkt und schärft das Gefühls- und Vorstellungsvermögen und veredelt so ich möchte sagen den innersten Seelennerv; jener kann nur den Verstand beschäftigen, und mag dies die musikalische Kunstlehre thun, die Volksmusiklehre hat ihr Augenmerk vorzugsweise dorthin zu richten.) — Aus wie vielen Stimmen eine Harmonie bestehen mag, immer ist eine die höchste und eine die tiefste: jene heißt insbesondere die Ober-, diese die Unterstimme, beide zusammen heißen Außenstimmen, und besteht die Harmonie aus mehr als blos zwei Stimmen, so heißen die andern, die sich wenn auch nicht durchweg so doch meistentheils dazwischen bewegen, Mittelstimmen, zu denen bei übervollständiger Harmonie auch wohl noch bloße Füllstimmen, d. h. solche Stimmen kommen, die lediglich dazu dienen, durch Verdoppelung anderer die Harmonie noch volltönender zu machen, wie namentlich bei großen Orchestermusiken häufig der Fall ist. Wichtiger als dies übrigens ist für uns eine Betrachtung der Bewegung der eine Harmonie bildenden Stimmen in deren Verlaufe. Nur wenn mehrere, mindestens zwei Stimmen gleichzeitig zusammenwirken, kann eine Harmonie entstehen; giebt jede Stimme nur einen Ton an und ist damit die Harmonie zu Ende, so kann natürlich nicht von einer Bewegung derselben die Rede seyn, sondern der mehrtönige Zusammenklang, der alsdann zum Vorschein kommt, heißt schlechtweg ein Accord; wird aber die gleichzeitige Zusammenwirkung der Stimmen fortgesetzt, so daß eine jede Stimme auch noch zu andern Tönen fortschreitet, bevor die Harmonie aufhört, so entsteht eine Bewegung der Stimmen als solcher. Es leuchtet ein, daß dies eine andere Art von Tonbewegung ist als jene, von welcher schon im vorhergehenden fünften Capitel die Rede war. Dort betrachteten wir die Bewegung, welche die Töne in der Zeit machen, die rhythmische Tonbewegung, hier kommt diejenige Bewegung zur Untersuchung, welche sie auch im Raume oder vielmehr räumlich zu machen im Stande sind. Eine Harmonie besteht immer aus mehreren unter sich verschiedenen Tönen; ein und derselbe Ton, wenn auch von noch so vielen verschiedenen Stimmen gleichzig angegeben, kann nie den Begriff einer Harmonie erfüllen; auch wenn dieser Ton dabei in mehreren Octaven von einander absteht, bewirkt er

wohl die Mehrfachheit seines Klanges, die in der Kunstsprache unisono (Einton) genannt wird, aber noch keine eigentliche Harmonie: diese verlangt stets die Zusammensetzung mehrerer wenigstens zweier unter sich verschiedener Töne, und wie sie solches verlangt, so schreiten nun auch bei ihrer Fortsetzung die sie bildenden Stimmen stets zu immer andern Tönen weiter. Das unsere Bewegung der letztern. Wie wird dieselbe sich gestalten? Es kann dies auf die verschiedenste Weise geschehen. Einmal kann die Bewegung der Stimmen einer Harmonie eine gleichzeitige seyn, d. h. mit jedem Schritte, den eine Stimme zu einem andern Tone macht, schreiten auch die damit verbundenen übrigen Stimmen zu einem andern Tone fort. Das Umgekehrte ergiebt sich von selbst: die Bewegung kann auch eine ungleichzeitige seyn, d. h. die Stimmen machen verschieden viele solche Schritte während einer und derselben Zeit. Begreiflich kann dies nur geschehen, wenn sich eine Stimme schneller, die andere dagegen langsamer fortbewegt, und meist ist aus Ihnen schon bekannten Gründen das Erstere bei derjenigen Stimme der Fall, welche eben die Hauptmelodie führt, und Letzteres bei denjenigen, die eigentlich zu dieser die Harmonie bilden. Indessen sage ich ausdrücklich „meistens", denn es kann auch recht wohl das Gegentheil hie und da vorkommen. Ferner kann die Bewegung seyn eine gleichmäßige und eine ungleichmäßige. Gleichmäßig ist sie, wenn die Schritte, welche die verschiedenen Stimmen machen, gegen einander verglichen gleich groß sind, z. B. zwei Stimmen secunden-, terzen- oder quartenweis mit einander fortschreiten, und ungleichmäßig ist sie, wenn das gerade Gegentheil statt hat. Hiernach kann die Bewegung seyn eine gleichartige und eine ungleichartige. Gleichartig ist sie, wenn die Stimmen in ein und derselben Richtung mit einander fortschreiten, also entweder steigend oder fallend, nach der Höhe oder nach der Tiefe; und ungleichartig ist sie, wenn eine Stimme aufwärts fortschreitet, während die andere absteigt, was man auch wohl kurzweg Gegenbewegung nennt. Und endlich kann die Bewegung auch seyn eine stete und eine unstete; stet ist sie, wenn die Stimmen alle fort und fort in Bewegung bleiben, und unstet, wenn dies vielleicht nur bei der einen oder andern Stimme der Fall ist, während die übrigen auf ihrer Tonstufe beharren oder durch Pausen in ihrer Fortschreitung unterbrochen werden. (Weitere Unterscheidungen in

der Stimmbewegung, deren die Kunstlehre noch mehre macht, sind für unsern Zweck nicht nothwendig.) Sie dürfen das Alles nun aber nicht etwa so verstehen, als habe in einem Tonstücke oder Tonsatze immer ein und dieselbe Bewegungsart statt, sondern es kann diese eben sowohl vielfach mit einander wechseln, als man selten oder nie blos einer Bewegungsart für sich begegnet, vielmehr die verschiedenen Bewegungsarten meist untereinander gemischt antrifft. Ich sage „meist", und ich hätte sagen können „fast immer", so bald wir nämlich eine vollständige Harmonie in's Auge fassen. Blos bei einer nur zweistimmigen Harmonie kann vorkommen, daß die beiden Stimmen lediglich in einer Bewegungsart mit einander fortschreiten und vielleicht auch für längere Zeit darin beharren; schon bei einer dreistimmigen Harmonie aber ist das seltener der Fall; schon hier gesellt sich meist Bewegungsart zu Bewegungsart, je nachdem ich nämlich die erste Stimme mit der zweiten oder mit der dritten, die zweite mit der dritten oder mit der ersten, wieder die dritte mit der zweiten oder der ersten und endlich alle drei Stimmen zusammen in Bezug darauf vergleiche; und wie viel mehr wird und muß das nun der Fall seyn bei einer vier- oder gar noch mehrstimmigen Harmonie? des Wechsels der verschiedenen Bewegungsarten unter sich nicht zu gedenken. Vergegenwärtigen wir uns dies, indem wir eines von unsern Tonstücken vortragen (etwa ein mehrstimmiges Lied singen) und darnach dann die verschiedenen Bewegungsarten aufsuchen und bezeichnen, in welchen die Stimmen mit einander fortschreiten. Geben Sie zu dem Ende genau auf jede einzelne Stimme Acht, stelle ein Jeder dabei zugleich eine Vergleichung der Fortschreitungsweise der andern mit der seiner eigenen Stimme an, denn mein Wunsch ist, daß Sie mir sogleich am Ende unsers Vortrags sagen können, da und da, an der und der Stelle, in dem und dem Takte hatte diese oder jene Bewegungsart zwischen dieser und jener Stimme statt. (Ich führe dies wirklich aus und setze die Uebung fort, bis die Schüler die letztangeregte Erklärung so gewandt als nur immer möglich abgeben. Der Zweck ist, durch die abgenöthigte Auffassung verschiedener Töne zu gleicher Zeit und mit gleichmäßig getheilter Aufmerksamkeit das Ohr und Tongefühl noch mehr zu schärfen. Es ist dies so ziemlich die letzte Uebung, die wir in dieser Beziehung anstellen, und sie werde daher um keinen Preis

vernachlässigt. Seine letzte und höchste Ausbildung erhält das Ohr dadurch. Zugleich aber wird auch die vorhin schon angedeutete gleichmäßige Beschäftigung von Gefühls- und Vorstellungsvermögen dadurch fortgesetzt. Die Schüler können die verlangte Antwort nur alsdann richtig geben, wenn sie das Empfundene zugleich dem Verstande übertragen, und indem sie dieses thun, werden sie gewöhnt, nie Etwas mit dem Gefühle oder dem Verstande allein aufzufassen. Wir kennen die Gefährlichkeit der Erziehung zu bloßen Gefühlsmenschen, sie ist aber weder mehr noch weniger groß als die der Erziehung zu bloßen Verstandesmenschen: hat fast aller andere Unterricht letztere zum Zweck, so soll der Kunstunterricht die erstere fördern, um wieder ein Gleichgewicht unter den beiden Hauptwelten des menschlichen Innern, zwischen Geist und Seele, hervorzubringen; aber nun frage ich, wie anders kann dies geschehen, als dadurch, daß der Unterricht auch Gelegenheit nimmt, die beiden Vermögen des Denkens und Empfindens in eine gleichmäßige Wechselwirkung zu und auf einander zu bringen? und welcher Lehrgegenstand giebt eine passendere, wirksamere, folgenreichere Gelegenheit dazu, als wiederum der gegenwärtige? — Ich kenne keinen.) — Sie kennen jetzt die mancherlei Bewegungsarten der verschiedenen Stimmen einer Harmonie: vergleichen wir zum Schlusse diese Stimmen aber auch in Bezug auf ihren Antheil an dem Hauptzwecke aller Harmonie. Eine einstimmige Tonrede ist Ihnen Etwas, aber bei Weitem noch nicht Alles. Wir erfuhren schon oben, bei Betracht des eigentlichen Wesens aller Melodie und Harmonie, daß die Natur selbst schon um deßwillen stets zur Harmonie hindrängt. Wo ein Gesang, eine Melodie ertönt, pflegen fast immer auch noch andere Töne sich dazu zu gesellen, wäre es selbst nur in unserm stillen Innern, welche die größere Verdeutlichung jener, eine nähere Bestimmtheit ihres Ausdrucks zum Zwecke haben. Wollen sehen, sowohl wie viele Stimmen dazu gehören, diesen Zweck ganz zu erreichen, als welche von diesen Stimmen besonders dazu beitragen. Singen oder spielen wir zu dem Ende zuvor blos eine Melodie (an Material zu diesen Uebungen wird es keinem Lehrer fehlen, es giebt z. B. der Lieder ein-, zwei-, drei- und vierstimmig gesetzt genug). Tragen wir nun dieselbe zweistimmig vor: lichter schon, deutlicher, heller, klarer, verständlicher ist ihre Sprache; hiernach dreistimmig: die-

selbe Wirkung; und endlich vierstimmig: jetzt ist nirgends mehr ein Zweifel über den Ausdruck; aber auch kein Zweifel mehr, daß die vierte, tiefste Stimme vor allen den Charakter der Harmonie eigentlich bestimmt, die mittleren, die zweite und dritte Stimme dagegen diesem Charakter nur eine nähere Deutung geben. Daher denn auch die Thatsache, daß sich das Ohr vornehmlichst den beiden Außenstimmen zuwendet und diese immer zugleich eine weit bestimmtere und leichter faßliche Bewegungsform bewahren als die Mittelstimmen; daß eine vollständige Harmonie stets vollkommener wirkt als eine unvollständige und mit Zunahme dieser Unvollständigkeit jene Vollkommenheit abnimmt; und daß endlich, namentlich aber beim Gesange, die Mittelstimmen dem Vortragenden stets mehr Schwierigkeit und weniger Freiheit bieten, als die Außenstimmen, dagegen diese immer eine weit größere Genauigkeit und Deutlichkeit erfordern. (Des Raumes wegen konnte der gesammte daher gehörige Unterricht nur angedeutet werden, indeß wird kein Lehrer seyn, der nicht auch nach dem Gegebenen schon dessen eigentlichen Umfang, so wie seine eigentliche Richtung zu bemessen und hiernach die einzelnen Betrachtungen und Uebungen auf's Interessanteste und Wirkungsvollste noch weiter auszuführen, zu vervollständigen verstände. Jeder einzelne Punkt bietet ja dem Denkenden eben so viel Stoff als reiche Gelegenheit dazu.)

Siebentes Capitel.

Formenlehre.

Zu förmlichen Melodien und Harmonien müssen sich die Töne gestalten, wenn sie zu wirklichen Darstellungsmitteln der musikalischen Sprache werden, zur wirklichen Offenbarung eines innern Seelenzustandes dienen sollen. Es verhält sich damit, wie mit den Sprachlauten, Sylben und Wörtern unserer gewöhnlichen Rede; sollen damit wirkliche Gedanken zum Ausdrucke kommen, so können sie auch nicht gleichviel wie zusammen gestellt werden, sondern müssen sich die Sprachlaute zu wirklichen Sylben und Wörtern und diese wieder zu wirklichen Worten formen. Was diese

in der sogenannten Wortsprache, das Melodie und Harmonie in der reinen Tonsprache. Dann haben letztere sich zu gleichem Zwecke auch in bestimmt abgemessenen Sätzen und Perioden zu bewegen. Wir wissen bereits, warum? und kennen auch schon die verschiedenen Arten von Sätzen und Perioden, in denen Melodie und Harmonie sich bewegen, um ganz bestimmte Seelenzustände, Gedanken und Gefühle, in verständlichem Zusammenhange zum Ausdrucke zu bringen. Indeß ist das noch nicht genug: es kann eine Tonrede nicht, wie in der gewöhnlichen Wortrede möglich ist, Satz an Satz reihen, um wer weiß welche Menge von Gedanken und Gefühlen zu offenbaren, sondern als gebundene Rede hat sie ihre Darstellung stets auf einen Hauptgegenstand zu beschränken und darf dieselbe auch nur so weit ausdehnen und mannigfaltig gestalten, als die allseitige oder einmal beabsichtigte Betrachtung dieses Gegenstandes zuläßt. Dadurch entstehen ganz bestimmte Formen, in denen die Tonrede sich zu bewegen hat und deren inneres wie äußeres Maaß, d. h. deren innern wie äußern Charakter sie nicht überschreiten, nicht verletzen darf, wenn sie sich nicht sofort selbst wieder auflösen will zu einem unverständlichen Chaos. Als stets gebundene Rede ist die Tonrede weniger frei als die gewöhnliche Wortrede. Diese kann und darf sich bewegen wie sie will, unbekümmert um welche Form, wenn sie nur das wirklich zum Ausdrucke, zur Wahrnehmung bringt, was sie dazu bringen will, und es kann sich dies je nach Belieben des Redners auch bewegen einerlei durch welche Kreise und in welchen Sphären, wenn meistens auch der darzustellende Hauptgegenstand eine gewisse Gränze in dieser Beziehung vorzeichnet. Nicht so die Tonrede: als gebundene Rede hat sie für jede ihrer Darstellungen eine bestimmte Form zu wählen, und Alles was nun Gebrauch oder Natur, ihre innere eigentliche Wesenheit, Eigenthümliches dieser Form zugetheilt haben, das muß sie in allen Stücken streng beobachten, anders verletzt sie sich selbst, verstößt sie gegen ihre eigene innerste Wahrheit und Bedeutung. Hiernach werden Sie schon wissen, was wir unter der Formenlehre in der Musik zu verstehen haben: sie ist die Beschreibung und Erklärung aller der Eigenthümlichkeiten dieser verschiedenen Formen, in denen sich eine Tonrede nicht allein bewegen kann, sondern in denen sie sich zu Folge ihrer eigenen Wesenheit und um ihrer besonderen Aufgabe

willen nothwendig auch bewegen muß. Die Musik ist immer Poesie. Jedes Gedicht hat seinen besondern Charakter und seinen besondern äußern Bau. Jener wird bestimmt durch seinen Inhalt, die Natur seines darzustellenden Gegenstandes, auch durch seinen Zweck und seine Veranlassung; dieser erhält seine Regel meist aus denselben Ursachen, also unmittelbar von dem Charakter des Gedichts, oder kann er auch auf einem althergebrachten Gebrauch, wie nicht minder auf einer Vorausbestimmung von Seiten des Dichters beruhen. Beides zusammen, Bau und Charakter des Gedichts, läßt sich mit dem einen Worte Form bezeichnen, insoferne die Form Beides bestimmt oder doch sofort ankündigt (belegen wir das mit einigen Beispielen). Nicht anders verhält es sich in der Musik. Eine vollständige musikalische Rede oder Tondichtung nennen wir Tonstück; jedes Tonstück hat seine eigene bestimmte Form, und die Gründe für diese, warum sie so ist und seyn muß wie sie ist, liegen theils in der Natur und Beschaffenheit des in dem Tonstücke darzustellenden Hauptgegenstandes, theils in der besondern Bedeutung und Bestimmung jenes. Nie können zwei oder mehrere Tonstücke ein und dieselbe Form haben, oder sind es wirklich Tonstücke einerlei Gattung, d. h. weder nach Art des darzustellenden Gegenstandes und der Darstellungsweise, noch nach Bestimmung von einander verschieden. Wo diese und eine solche Verschiedenheit, ist sofort auch eine andere Form. In der Form schon kündigt sich demnach die ganze Natur und Wesenheit eines Tonstücks an, und insofern jede eigenthümliche Form der musikalischen Dichtung ihren besondern Namen trägt, kann man sogar sagen, daß sich schon aus dem Namen tes Tonstücks erkennen läßt, welcher Art, wie es gebaut ist oder doch seyn soll und welche Bestimmung, Bedeutung es hat, d. h. wenn man weiß, was für ein Tonstück unter diesem und jedem vorkommenden Namen zu verstehen. Unterrichten wir uns darin, führen also die Namen wenn auch nicht sämmtlicher, so doch der uns am meisten interessirenden einzelnen Tonstücke auf und setzen sofort jedem einzelnen Namen hinzu, wie das damit bezeichnete Tonstück beschaffen ist, welche Form und Bedeutung es hat, kurz was für ein Tonstück darunter zu verstehen. Damit habe ich zugleich die Art unserer Formenlehre angegeben. Ich kann nicht verhehlen, daß viele und die meisten Musiklehren ein anderes System dabei befolgen. Sie ordnen gleich-

sam familienartig die verschiedenen einzelnen Formen in gewisse größere Gruppen, und indem wirklich manche unter jenen Formen Merkmale an sich tragen, die sie völlig geschlechtlich mit andern theilen, läßt sich Nichts dagegen einwenden. Doch ist der Eintheilungsgrund, der für diese Art Ordnung entscheidet oder entscheiden kann, ein solch' vielfach verschiedener, daß sich nicht allein nirgends eine genaue Gränze absehen läßt, sondern man häufig sogar bald zu diesem bald zu jenem Motiv greifen muß, um für die einzelnen Formen eine passende geschlechtliche Placirung zu finden. So theilen Viele alle musikalischen Dichtungsformen ein in Vocal- und Instrumentalmusikstücke. Ihnen gilt also das darstellende Organ als ordnender Eintheilungsgrund. Aber in welche Classe nun mit jenen Musikstücken, die sowohl Singstimmen als Instrumente zu ihrem Vortrage erfordern können oder sogar beide zugleich dazu erfordern? — Andere theilen dieselben wieder ein in Kirchen-, Theater-, Kammer-, Concert-, Kriegs-, Tanz- und Volksmusikstücke, und ihnen ist somit die Bestimmung, der Zweck der einzelnen Form ordnendes Motiv; aber muß diese Eintheilungsweise auch schon als eine sicherere, erschöpfendere und solche angesehen werden, die die genauesten Gränzlinien für ihre einzelnen Ordnungen zu ziehen vermag, so frägt es sich doch, wohin, in welche Ordnung dabei mit jenen Musikstücken, die, gemischten Charakters, sich auch zu ganz verschiedenen Zwecken verwenden lassen? wohin, in welche Ordnung mit den ausschließlichen Schulmusikstücken? — Noch Andere theilen sie ein in polyphonische und homophonische Musik und verstehen unter jener alle diejenigen Formen, bei denen immer mehrere oder viele verschiedene Stimmen selbstständig zusammenwirken, unter dieser dagegen alle diejenigen, bei denen der Vortrag immer wenn nicht einzig und allein so doch vorzugsweise blos von einer Stimme ausgeht. Auch diese Grundlage ist eine ziemlich sichere für solchen Ausbau, wenn einmal die Formen alle in einzelnen geschlechtlichen Gruppen neben einander gestellt werden sollen. Aber wozu überhaupt dies? Für die eigentliche Formenkenntniß wird dadurch Nichts gewonnen, sondern zum Höchsten nur die Uebersicht über den gesammten daher gehörigen Materialvorrath erleichtert, und kann uns dieser in dem gesammten Umfange, in welchem ihn die Kunst überhaupt besitzt, durchaus nicht interessiren, gehen uns daraus vielmehr nur gar zerstreut umherliegende einzelne Theile an,

da wir nicht Künstler sind noch werden, sondern die musikalische Tonsprache lediglich so weit kennen und reden lernen wollen, als sie eine Sprache der Welt, der Menschheit ist, so kann für uns zumal jede solche geschlechtliche Eintheilung der einzelnen Dichtungsformen durchaus keinen Werth haben. Nur damit Sie wissen, was unter den Dingen gemeint ist, wenn Sie einmal von Concert-, Theater-, Instrumental-, Vocalmusik oder welchen anderen Formenordnungen reden hören, führte ich das darüber Gesagte an. Im Uebrigen wollen wir uns an jede einzelne Form selbst halten; wird doch ihre Beschreibung zudem Gelegenheit genug geben, nöthigenfalls nebenbei zu bemerken, in welche solche Ordnung sie, die eben in Betracht stehende Form, gehört. Uebrigens zuvor noch ein mal die Frage:

1. Was ist ein Tonstück?

Was ist eigentlich ein Tonstück? — In dem Bisherigen kam schon Manches vor, was als Antwort darauf dienen könnte; indeß ist der Begriff des Wortes noch keineswegs damit erschöpft, und daß uns in dieser Beziehung Nichts dunkel bleibe, Alles hell und durchsichtig klar werde, ist wichtiger für uns als vieles Andere, worüber die eigentlichen Tonkunstlehren sich hier gemeiniglich des bei Weitem Breiteren und Längeren auslassen. Wir hören oft und viel Musik, aber nicht Alles, was aus musikalischen Tönen zusammengesetzt wird und somit Musik genannt werden muß, ist auch schon ein Tonstück. Was ist ein Tonstück? — Ein Tonstück, bewege es sich einerlei in welcher Form, ist immer ein Gedicht, ein wirkliches, vollständiges Gedicht, das die sinnliche Darstellung irgend eines Seelenzustandes zur Aufgabe hat. Es ist in dieser Beziehung dasselbe, was ein jedes andere Gedicht, unterliegt denselben Bedingungen, nur ist sein Gegenstand meist ein anderer und zwar ein besonderer. Es ist dieser nämlich — wie gesagt — immer ein gewisser Seelenzustand, Gefühl, Leidenschaft, Affect, denn Musik ist ihrem eigentlichen Wesen nach immer nur die Sprache der Seele. Der Seelenzustand, den ein Tonstück durch Töne sinnlich wahrnehmbar zu machen hat oder machen will, kann durch Vorstellungen, Gedanken oder auch die Betrachtung, Anschauung wirklicher äußerer Ereignisse herbeigeführt worden seyn, nichtsdestoweniger sind nicht diese, sondern ist immer nur jener

Gegenstand der musikalischen Darstellung, des musikalischen Gedichts. Umgekehrt hört das Tonstück sofort auf, ein wirkliches Tonstück, d. h. ein Tongedicht zu seyn, wird vielmehr zu einer blos nachahmenden, malenden Musik, die zu jenem in demselben Werthverhältnisse steht, wie das Schablonenwerk eines Zimmermalers zu dem eines wirklichen Farbenkünstlers. Jedes andere Gedicht kann die Beschreibung, Schilderung von Handlungen, Ereignissen u. dgl. zum Gegenstande haben: das Tongedicht, ein Tonstück nicht, dieses will und hat immer nur die Gefühle 2c. 2c. zur Wahrnehmung zu bringen, die durch jene Handlungen und Ereignisse, wenn das sinnliche oder geistige Auge darauf ruht, erzeugt werden. Ich will ein Beispiel anführen. Ohne Zweifel haben Sie schon öfter von musikalischen Schlachtaufführungen gehört: nun, ein gewöhnliches Gedicht vermag wohl die Schrecken, den Hergang, das Getümmel einer wirklichen Schlacht zu schildern, von dem Fliegen der Adjutanten, dem Donner der Kanonen, dem Wehgeklag der Verwundeten, dem Hurrah der Sieger, von einzelnen Heldenthaten 2c. 2c. zu reden, wenn aber die Musik sich herbei läßt, jenes Fliegen, jenen Donner, dieses Wehgeklag und Hurrah nachzumachen, so ist sie kein Tonstück mehr und auch ihre Wirkung auf die Hörer ist nur ein äußerer sinnlicher Ohrenreiz, bei dem wir weder Etwas denken noch Etwas fühlen, und der nicht selten blos von einem spaßhaften Lächeln begleitet ist. Sie kennen so mancherlei Standeslieder, wie Schnitterlieder, Soldatenlieder 2c. 2c.: so bald die Melodie derselben die Beschäftigung dieser Stände, z. B. das Zischen der Sense des Schnitters, das Schießen und Hauen des Soldaten mit Tönen nachmacht, kann sie nur noch eine Melodie, ein Lied zum Scherze, kein eigentliches Lied, kein wirkliches Tonstück mehr seyn. Wenn die Musik dagegen zur Sprache aller der Gefühle und Leidenschaften wird, welche dort von der Vorstellung eines heißen Schlachtenkampfes und hier von der Vorstellung des heitern, gemüthlichen oder beschwerlichen, Muth erfordernden Standeslebens in dem Menschen erweckt werden oder doch erweckt werden können, so ist die Musik wirkliche Musik und das Tonstück selbst ein wirkliches Tonstück, ein wirkliches Tongedicht. Wo der Grund davon? eben in dem Wesen der Musik selbst. Es ist diese die Sprache der Seele: so vermag sie denn auch Nichts zum Ausdrucke, zu wirklicher Wahrnehmung zu bringen,

als was in dieser, in der Seele vorgeht. Allerdings steht auch das Leben in der Seele stets in einer innigen Beziehung zu den Thätigkeiten der übrigen Vermögen des menschlichen Geistes, und so vermag auch die Musik wohl anzudeuten, was in direkterer Beziehung zu diesen steht, doch immer nur in unmittelbarer Rücksicht und unmittelbarem, festem Anhalt an das Gefühlsvermögen. Die Vorstellung und Betrachtung von Ereignissen, sichtbaren Gegenständen bewirkt mit den Gefühlen in der Seele immer auch ein der Beschaffenheit dieser entsprechendes Bild, und so deutet auch die Musik wohl ein solches an, aber nicht in bloßer natürlicher Nachahmung, sondern stets mit Rücksicht auf das die Anschauung begleitende und dadurch hervorgerufene Gefühl. Bleiben wir bei unserm Beispiele stehen. In einer Schlachtmusik werden immer auch Töne und Tonverbindungen vorkommen, die ziemlich deutlich an den Donner der Geschütze, das Wehklagen der Verwundeten, das Hurrahgeschrei der Sieger, das Wogen der Massen ꝛc. ꝛc. erinnern, aber nur indem auch der Schrecken, der Schmerz, der Jubel, der Muth ꝛc. ꝛc. sich auf solche und ähnliche Weise kund geben. Nicht die Sache selbst, immer bleibt es nur der dadurch hervorgerufene und in dem Bilde der Sache sich ergehende Seelenzustand, den die Musik darstellt. Und weil sie nichts Anderes darstellen kann, so verfehlt sie auch sofort ihren Zweck, sobald ihr Gewalt angethan wird, ihrer Natur zuwider einen andern Gegenstand zur Darstellung zu nehmen. Aus einer Armbrust können wir nicht mit Kugeln schießen und aus einer Büchse nicht mit Federbolzen, jedes Geschütz fordert seine ihm eigene Ladung, wenn es seinen Zweck erreichen soll: wollen wir in Tönen über Dinge reden, für welche die Tonsprache keine Worte hat, so versteht uns kein Mensch, und wollen wir Gegenstände dadurch ausdrücken, für die diese keine Zeichen besitzt, so ist die Wirkung dieselbe. Bei einer solchen Musik kann und wird der Mensch wohl Alles denken und empfinden, aber nie das Rechte. Jedes wirkliche Tonstück also ist immer ein Gedicht, das die Darstellung irgend eines Seelenzustandes zur Aufgabe hat, und die Beschaffenheit dieses Zustandes dann bestimmt Form und Charakter des Gedichts. Bleiben wir zunächst bei dem letztern stehen. Ist der Zustand ein trauriger, schmerzlicher, betrübter, so wird auch das Tonstück einen solchen Charakter haben, d. h. sich in Tönen und auf eine Weise in diesen bewegen, wodurch derselbe Zustand in dem Hörer hervorgerufen oder

doch demselben veranschaulicht, vergegenwärtigt wird. Ist der Zustand ein entgegengesetzter, so auch der Charakter des Tonstücks ein entgegengesetzter. Ist der Zustand ein hoher, erhabener, tiefer, so ebenfalls der Charakter des Tonstücks, und umgekehrt, und so immer wie jener Zustand, so auch das Tonstück selbst. Durch welche besondere Merkmale sich dieser Charakter ausprägt, wissen wir bereits: Tonart, Rhythmus, Tempo und die Art der melodischen und harmonischen Tonverbindung. In Einem in dieser Beziehung ist der darzustellende Seelenzustand sich immer gleich, nämlich darin, daß er stets allgemeiner Natur ist, nie an eine besondere Vorstellung oder an ein einzelnes bestimmtes Ereigniß anknüpft. So trägt denn auch der diesseitige Charakter des Tonstücks stets das Gepräge der Allgemeinheit, des Universellen. Ich will und muß das deutlicher machen. Angenommen der darzustellende Seelenzustand ist ein schmerzlicher, so läßt sich aus der Darstellung selbst nicht entnehmen, woher der Schmerz eigentlich rührt, seine Ursache, Veranlassung, sondern nur die Betrübniß überhaupt, die auf Geist und Seele lagert, wird aus den Tönen und ihrer verschiedentlichen Bewegung klar, so wie das Leben und die Regung überhaupt, die in einer solchen Seele vorgehen. Merkwürdig aber, daß, je wahrer und klarer der Ausdruck ist, der Hörer desto mehr auch geneigt wird, die Darstellung an gewisse, bestimmte Vorstellungen und Ereignisse in seinem eigenen Leben anzuknüpfen. Bei einer Trauermusik z. B. wissen wir nicht, woher, weshalb die Trauer, nur werden ebenfalls wehmüthige, schmerzliche Empfindungen in uns dadurch wach, doch je mehr dies der Fall ist, je tiefer wir von der Musik ergriffen werden, desto lebhafter steigen auch Vorstellungen von ganz bestimmten Dingen, die solche Gefühle zu erwecken im Stande sind oder schon in uns erweckt haben, in uns auf. Daher die Thatsache, daß ein rechtes Tonstück zwar immer einen und denselben Eindruck hervorbringt, doch nie in einem gleichen Grade. Eine Musik genannter Art z. B. wird auf einen Menschen, dessen Thränen über einen geliebten Todten kaum getrocknet sind, immer einen weit tiefern Eindruck hervorbringen, weil er geneigter ist, das Gefühl des Schmerzes an eine bestimmte Veranlassung zu knüpfen, als auf einen andern Menschen, dessen Leben solche Erinnerungen weniger oder noch gar nicht birgt. So allgemein also der Charakter eines Tonstücks,

eine eben solch' besondere, bestimmte Deutung vermag er doch in dem Hörer zu erhalten, je nachdem dieser geneigt ist, einzelne harmonirende, entsprechende Vorstellungen daran zu knüpfen. Noch hat kein Deutscher bei einem hübschen Alpenliede, einer schweizerischen Nationalweise etwas Anderes empfunden als ein süßes, idyllisches Wohlbehagen, die Friedseligkeit eines reinen Naturlebens, aber mancher Schweizer schon ist davon in der Fremde bis zum furchtbarsten Heimweh ergriffen worden, denn Alles was ihm lieb und werth, alle seine gewohnten und daher seinem Herzen so theuren Umgebungen zauberte die Melodie zugleich vor sein lichtes Seelenauge. Unsere alten Väter und Mütter können beim Anstimmen eines in ihren Jugendtagen viel gesungenen Mailiedes bis zur Tanz- und Singlust aufgeregt werden, während auf uns dasselbe keinen andern als den ganz gewöhnlichen Eindruck der Freude, des frohen Auflebens und Erwachens der Natur hervorbringt; warum? weil in ihnen zugleich die Erinnerung an ihre Jugendzeit, vielleicht sogar an ganz bestimmte froh durchlebte Tage, an denen sie ebenfalls das Lied mit frischer Kehle anstimmten, dadurch hervorgerufen wird. Die Form dann anlangend, so bedingt die allgemeine Eigenschaft eines Tonstücks, wornach dasselbe als ein, irgend einen Seelenzustand darstellendes Tongedicht erscheint, vor Allem Vollständigkeit dieser Darstellung. Ein Tonstück muß vollkommen befriedigen, d. h. es darf die Darstellung nicht blos bruchstückweise geben, sondern was der Hörer dabei empfindet oder empfinden soll, muß er ganz und vollständig empfinden, nicht so, daß er irgendwo eine Leere oder am Ende sogar noch einen Mangel wahrnimmt, um die Tonrede vollkommen verstehen zu können. Das wird bewerkstelligt durch eine gewisse Abrundung sowohl der einzelnen Sätze, aus welcher es zusammengesetzt ist, als seines Ganzen, und durch einen innigen, verbindenden Zusammenhang jener Sätze. Wenn wir ein Tonstück hören, so darf uns am Schlusse desselben Nichts mehr fehlen, um das wirklich zu empfinden, was es uns hat empfinden lassen wollen, müssen wir uns vielmehr vollkommen befriedigt fühlen. Anders ist es kein Tonstück, sondern nur ein Bruchstück von einem Tonstücke, eine Aphorisme, ein hingeworfener Satz, Gedanke, Ankündigung, kein eigentliches Gedicht, kein Tonstück. Eben so müssen sich die einzelnen Sätze, aus welchen es zusammengesetzt ist,

unserm Ohre immer wie der eine aus dem andern folgend kund geben, denn sonst ist die Darstellung wiederum nur eine bruchstückweise, abgerissene, zerstückelte, und in allem innern Leben, welches ihr zum Gegenstande dienen kann, geht Nichts auf solche Weise vor sich. Allerdings kann der Seelenzustand auch so beschaffen seyn, daß wir meinen, Gefühl springe zu Gefühl, Vorstellung zu Vorstellung über, und namentlich ist das bei leidenschaftlicher Aufregung der Fall, wo denn auch in dem Tonstücke solche Gegenstände immer dichter neben einander zu treten pflegen; indeß so kurz, so urplötzlich der Uebergang zu seyn scheint, ohne allen Zusammenhang ist er gleichwohl nicht, und so wird und muß sich dieser auch unter den einzelnen Sätzen des Tonstücks kund geben, wäre es selbst nur mittelst einer gewissen Ruhe in dem Tonstrome. In unserm Innern bewegt sich Alles vollkommen rhythmisch, überall die drei Momente des Werdens, Bestehens und Vergehens, und so das auch eine der wesentlichsten Bedingungen für die Form eines wirklichen Tonstücks. Endlich hat auf diese auch der Umfang, die quantitative Beschaffenheit des darzustellenden Seelenzustandes einen und zwar ganz besonders hervortretenden bestimmenden Einfluß. Ist derselbe ein solcher, daß er nur irgend Ein Gefühl umschließt, so wird auch das ihn darstellende Tonstück stets blos ein ganz einfaches und kürzeres seyn, das sich meist nur in ein und derselben Tonart mit wenig Abschweifung in auch andere und dann stets nächst verwandte Tonarten, so wie in ein und demselben Rhythmus bewegt. Schließt derselbe dagegen mehrere Gefühle, einen Wechsel von Gefühlen und Leidenschaften in sich, so wird und muß sich auch das ihn darstellende Tonstück, je nach Größe und Art dieses Wechsels, nothwendig zu einem umfassenderen, mannigfaltigeren, in seinem Gliederbau reicheren gestalten. Und ich sage ausdrücklich: daher namentlich der bedeutende Unterschied, der unter vielen einzelnen Formen herrscht, daher die große Einfachheit, Kürze und Einförmigkeit bei den einen, und die oft erstaunliche Mannigfaltigkeit, Vielgliedrigkeit und Ausdehnung bei den andern. Wir werden erfahren, daß es Tonstücke giebt, die aus mehreren größeren einzelnen Abtheilungen bestehen, von denen eine jede einen ganz eigenen Charakter zu bewahren vermag, und die gleichwohl zusammen genommen erst das eigentliche und ganze Tonstück bilden; eben so werden wir erfahren, daß es Tonstücke giebt, die nur von mehreren, ja sogar vielen verschiedenen

Stimmen vorgetragen werden können und bei denen auch unter diesen einzelnen Stimmen eine solche Charakterverschiedenheit herrscht; wieder werden wir erfahren, daß es Tonstücke von gerade entgegengesetzter Art oder auch einer gemischten, d. h. solcher Art giebt, bei der wohl die eine, aber nicht die andere Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit und dies bald in diesem bald in einem andern Wechsel statt hat oder doch haben kann: all' diese große Formverschiedenheit hat ihren Grund lediglich in jener quantitativen Verschiedenheit des darzustellenden Seelenzustandes. Das wird genug seyn, Ihnen einen richtigen und genügenden Begriff von einem Tonstücke zu schaffen, und gehen wir nun zu der Beschreibung der einzelnen uns besonders interessirenden Tonstücks- oder vielmehr Tondichtungsformen selbst über. (Doch ehe ich das thue, möchte ich nicht unterlassen, meinen Herren Collegen zu rathen, das hier Angedeutete stets sofort auch mit Beispielen zu belegen. Es ist der erste Schritt, den wir thun, unsern Schülern auch einen guten Geschmack beizubringen, sie dahin zu lenken, daß sie nur an wirklich guter Musik Freude haben, und wie der ganze noch übrige Unterricht vorzugsweise den Zweck hat, den angeregten Sinn und das bereits verfeinerte, regsamer gemachte Gefühl gewissermaßen festzubannen in ein edles Geleise, in die Richtung blos zum Guten, so muß auch schon hier, wo es sich um die allgemeine Grundlage davon handelt, damit begonnen werden. Was nach unserm Begriffe nicht als Tonstück gelten kann, muß die Schüler anwidern, zum Höchsten ihnen als ein Gegenstand des Scherzes erscheinen, und gewiß, der Geschmack am ausschließlich Edlen, Guten wird und muß in ihnen wachsen, daß keine Verführung mehr Etwas darüber vermag. Vor Allem suchen wir ihnen dabei Widerwillen gegen alles blos Sinne erfüllende Tonwerk einzuflößen. Hier nämlich ist es, wo Musik wenn auch nicht selbst moralisch schaden, doch der Neigung zum Unsittlichen Vorschub leisten kann, und das muß verhütet werden, aber es wird nur verhütet, wenn man verfährt wie angegeben.)

2. Beschreibung der verschiedenen der Volksmusik angehörenden Tonstücke.

Die uns am meisten interessirende, weil am häufigsten im Leben vorkommende Form ist das Lied. Was ist ein Lied? —

ein Gedicht, das die Darstellung nur eines Gefühles zum Gegenstande hat, welches die Seele mehr oder weniger sanft bewegt, und das nun, sobald die Worte des Gedichts in Töne gekleidet werden, diesen Charakter auch auf letztere überträgt. Ein Lied singen wir, es besteht also zunächst aus einer von Worten begleiteten Melodie, und da diese immer nur ein Hauptgefühl auszudrücken und der Seele des Hörers mitzutheilen hat, so bewegt sie sich auch immer so einfach und sangbar als möglich. Die einzelnen Sätze darin bewahren die größtmögliche Symmetrie, alle einzelnen Gedanken treten möglichst vollendet hervor, der Rhythmus ist leicht faßlich und abgerundet und der ganze Ausdruck unaufhaltsam und fließend. Auch wenn die Melodie von einer Harmonie begleitet wird, wie in den zwei-, drei-, vierstimmigen Liedern, trägt die letztere dieselben Eigenschaften. Die Texteswortе können den Gefühlsausdruck an verschiedene Vorstellungen knüpfen und es entstehen daraus verschiedene Strophen des Liedes; aber der Gefühlsausdruck an sich bleibt nichtsdestoweniger derselbe, und da der Musik nur dieser Ausdruck zum Gegenstande dient, so geschieht es, daß die verschiedenen Strophen (Verse) eines Liedes nach ein und derselben Melodie und Harmonie gesungen werden. Höchst selten, daß jener Wechsel der Vorstellung ein so großer ist, daß auch das auszudrückende Gefühl sich dadurch wesentlich ändert und nun nicht minder die Melodie und Harmonie, kurz die Musik eine andere Gestalt in Rhythmus und Ton annehmen muß. Ich sage, der Fall ist höchst selten, aber auch wo er vorkommt, wird letztere Aenderung nur eine leichte Abweichung von der ersten und eigentlichen Gestalt seyn, da das Hauptgefühl stets im Vordergrunde bleibt, und man nennt in solchem Falle das Lied ein durchcomponirtes, d. h. ein solches, dessen einzelne Strophen nicht alle unverändert nach ein und derselben Melodie gesungen werden, sondern bei dem von diesen Strophen die eine oder andere oder auch eine jede eine besondere Melodie und Harmonie trägt. Wenn ein Lied nicht blos melodisch, sondern zugleich auch harmonisch gesungen wird, so ist die letztere, die Harmonie, fast immer nur begleitend, den in der Melodie liegenden Hauptausdruck erläuternd. Indeß kann auch wohl vorkommen, daß die Harmonie sich wenn nicht durchweg, so doch hin und wieder völlig concertirend gestaltet. Das ist der Fall, wenn das auszudrückende Gefühl ein solches ist,

das sich je nach Alter und Geschlecht in verschiedenen Personen verschieden zu regen pflegt oder doch als solch' verschiedener Regung fähig gedacht werden muß: alsdann treten die einzelnen Stimmen, welche diese verschiedenen Personen repräsentiren, auch mit Darlegung der besonderen Art ihrer Empfindungsweise hervor. Ich will z. B. nur an die vielen vierstimmigen Lieder erinnern, in denen sich gewissermaßen die vier verschiedenen Menschenalter zum Ausdruck ein und derselben Gefühlsregung vereinen; in der Brust der Jugend aber ist diese an sich eine andere, von andern Vorstellungen, Anschauungsweisen begleitete, auch wohl eine nach Quantität und Zeit anders gestaltete als in der Brust des in der ganzen Lebensfülle prangenden und wieder anders als in der Brust des schon gereiften Mannes, und so wird und muß auch ihr Ausdruck im Munde der Jugend und dem des Mannes sich anders gestalten, was sofort zur Folge hat, daß die verschiedenen Stimmen sich ganz eigenthümlich melodisch geformt, gewissermaßen concertirend neben einander bewegen. Vielleicht hören Sie einmal von „Liedern ohne Worte" reden: es sind diese nichts Anderes als Uebertragungen von ursprünglichen wirklichen Liederweisen auf Instrumente oder Stimmen, die der gleichzeitigen Wortaussprache nicht fähig sind, oder sind es auch blos musikalische Gefühlsausdrücke in der beschriebenen eigentlichen Liederform. Gelungenen Falls, d. h. wenn Ausdruck und Form vollendet sind, können dieselben von ergreifender Wirkung seyn, aber am tiefsten werden sie immer da wirken, wo die Erinnerung von selbst das fehlende Wort ergänzt und so zu dem bloßen Gefühlsausdrucke auch die Vorstellungen, Gedanken und Betrachtungen gesellt, auf denen das Gefühl vorzugsweise beruht. So hören wir z. B. Liedermelodien blos pfeifen und wir empfinden dasselbe dabei, was wir empfinden würden, wenn die Melodien wirklich gesungen würden, weil wir aus uns selbst, aus unsrer Erinnerung hinzufügen, was dem bloßen Pfeifen abgeht. Natürlich kann das nur in dem Falle geschehen, wo der Art gehörte Weisen uns schon als wirkliche Lieder bekannt sind, oder wo sie wenigstens so sehr liedmäßig klingen, daß unser eigenes Vorstellungsvermögen gereizt wird, dem angeregten Gefühle bestimmte Anhaltspunkte zu geben. — Die Art des Gefühls, das in dem Liede seinen Ausdruck erhalten soll, seine Beschaffenheit bestimmt den Charakter dieses, ob es ein freudiges,

frohes, oder ob es ein trauriges, schwermüthiges, ein frommes, andächtiges oder ein lustig scherzendes, ein sehnsuchts- und liebevolles oder ein trotziges, drohendes, ein verzagendes oder ermuthigendes ꝛc. ꝛc. Kurz, so vielerlei Gefühlen der Mensch fähig ist, eben so vielerlei Lieder giebt es in dieser Beziehung. Gleichwohl lassen sich nach dieser Seite alle Lieder in zwei Hauptarten theilen, in religiöse oder geistliche und in weltliche oder sogenannt profane, denn auch nur diese beiden Hauptrichtungen hat unser gesammtes Daseyn. Religiöse Lieder sind alle solche, welche die Darstellung und Anregung religiöser Gefühle zum Gegenstande haben; weltlich oder profan ist jedes andere Lied, jedes, das kein religiöses, sondern irgend ein anderes Gefühl zum Inhalte hat. Der Unterschied zwischen einem religiösen und einem weltlichen Gefühle bedingt auch den Unterschied zwischen den beiden Hauptliedergattungen. Ein religiöses Lied wird sich immer weit langsamer, frommer, inniger fortbewegen als ein weltliches. Dort geht alle geistige Thätigkeit in dem Gefühle und der Ahnung eines himmlischen Lebens auf, ist Alles in uns auf Gott gerichtet und die gesammte Gemüthsstimmung daher eine andächtige, anbetungsvolle; hier können gar mancherlei weltliche Gedanken unser Innerstes erfüllen und tritt dieses immer in nähere Beziehung zu der flüchtigen, beweglichern Außenwelt. Das höchste, großartigste, wichtigste religiöse Lied ist der uns Allen bekannte Choral; doch kann es außerdem auch noch andere wirklich religiöse Lieder geben und namentlich kommen dergleichen oft in Gebetform vor, nur müssen sie einen wirklichen Volkston anstimmen, jedes Naturherz, jedes fromme, für reine Eindrücke der Kunst und Natur empfängliche Gemüth anregen, anders sind sie keine Lieder, sondern Kunstgesänge und über diese wollen Sie nicht von mir hier Unterricht empfangen. Weit mannigfaltiger ist das weltliche oder profane Lied. Die Gefühle nämlich, welche dieses darzustellen hat, sind von den verschiedenen Zuständen und Vorgängen des menschlichen Lebens oder von Erscheinungen der Natur angeregt worden, und deren giebt es so gar mancherlei und viele, daß sich kaum eine Gränze für diese Liederart ziehen läßt. Da giebt es zunächst sogenannte leidenschaftliche Lieder, das sind solche, welche die allgemeinen Empfindungen der Liebe, Freundschaft, Zärtlichkeit, Hoffnung, Sehnsucht, Trauer, Klage ꝛc. ꝛc. zum Gegenstande haben. Ihrer sind unendliche, doch zählt diese Gattung

auch die schönsten, ergreifendsten Weisen, weil der auszudrückende Gegenstand der musikalischen Darstellungsweise, der Productivität des Tones so sehr entspricht. Dann kommen die Nationallieder, welche die Liebe zum Vaterlande singen und daher eben so kühn sind im Rhythmus als ernst, einfach und kräftig im Tone. Hiernach die uns Allen bekannten und oft so wunderlieblich klingenden Volkslieder. Sie gehören dem eigentlichen Leben an und bewegen sich daher in allen Richtungen dieses. Sowohl das allgemein Menschliche als die Lebensweise und Pflicht gewisser Stände kann ihr Gegenstand seyn. So sind alle die vielen Fischer-, Spinner-, Schnitter-, Jäger-, Soldaten- oder Kriegs-, Wiegen-, Frühlings-, Jugend- u. s. w. Lieder nichts Anderes als eigentliche Volkslieder. Werden viele davon nicht vom Volke gesungen, so ist weder dieses noch der Gegenstand, sondern wohl einzig und allein das Lied selbst, seine verfehlte musikalische Gestaltung Schuld daran. Daß der Volksmund ein Lied adoptirt, macht dieses nicht erst zum Volksliede, sondern bestätigt nur das Gelingen seiner Gestaltung. Auch Gelegenheitslieder giebt es, an denen sich Mehrere bei einem gemeinschaftlichen Genusse oder einer gemeinschaftlichen Feier erfreuen oder erheben sollen, wie Trink- und Commerslieder, Hochzeitslieder, Sterbe- oder Grablieder u. s. w. Was die beschriebene eigentliche Liedform anbelangt, sind natürlich alle diese verschiedenen Lieder sich gleich; nur in dem Charakter, in der Beschaffenheit des auszudrückenden Gegenstandes und der von daher bewirkten, nach Ton und Rhythmus verschiedenen Ausdrucksweise ist die Art begründet. Daß ein Lied oder vielmehr sein Gesang auch von dem Spiel auf einem Instrumente begleitet seyn kann, versteht sich von selbst, und es giebt Gegenden, wo fast niemals ein Lied, sogar ein Volkslied erschallt, ohne daß der Eine oder Andere auch sofort zu der Cither, Guitarre, Mandoline, Harfe oder welchem anderen Volksinstrumente greift, um es harmonisch zu begleiten, der vielen Lieder, die in den Häusern an Clavieren, Orgeln oder mit Guitarre oder Harfe im Arm gesungen werden, nicht zu gedenken.

Ist der auszudrückende Gegenstand mehr als blos *ein* Gefühl, schon ein zusammengesetzterer Seelenzustand, in welchem verschiedene Gefühle mit einander abwechseln, indem die Vorstellung oder Betrachtung, durch welche der Zustand hervorgerufen wurde, sich nach verschiedenen, einander mehr oder weniger entgegengesetz-

ten Seiten richtet, so wird das Lied zur Arie. Die Arie ist demnach eine dem Liede nah verwandte Form, welche sich nur durch ein lebhafteres, kühneres Farbenspiel und dadurch von diesem unterscheidet, daß sie nicht wie aus einem Gusse hervorgegangen erscheint, sondern aus mehreren einzelnen deutlich von einander abgegränzten Theilen besteht. Und es hat das seinen Grund eben in jener größeren Mannigfaltigkeit des auszudrückenden Gegenstandes wie in der tieferen, heftigeren Erregung, die dadurch wieder in der Seele bewirkt wird. Um deßwillen kann es auch wohl nicht mehrstimmige Arien geben, sondern die Arie wird immer nur von einer Stimme gesungen, denn nur die Brust eines Menschen läßt sich von einem solchen gemischten Zustande erfüllt denken, bei einem zweiten würde die Mischung schon eine andere seyn. Die Arie aber verlangt immer auch harmonische Begleitung, weil ohne diese ihre in verschiedenen Tönen und Rhythmen wechselnde Sprache nie recht verstanden werden würde. Die Begleitung kann von einem oder mehreren Instrumenten oder auch von mehreren andern Singstimmen geführt werden, das ändert Nichts an der Form selbst, nur vorhanden muß sie seyn. Das sich blos in einem Haupttone und auf gleichmäßigen rhythmischen Wogen fortbewegende Lied vermag wohl verstanden zu werden, auch wenn es sich ausschließlich melodisch hören läßt, aber die leidenschaftlicher erregte und darum in Ton und Rhythmus so wechselreiche Arienweise fordert nothwendig den harmonischen Commentar zum richtigen und deutlichen Verständniß. Ihre einzelnen Theile oder Glieder bewahren zwar stets eine innige Verwandtschaft, so daß der eine aus dem andern hervorzugehen scheint und keiner sich wegnehmen läßt, ohne sofort das Ganze zu vernichten, aber um ihrer innern Ursache willen gestalten sie sich doch äußerlich auch so verschieden reich und bewegt, daß Ohr und Herz dieses Führers in den vielverschlungenen Gängen nicht zu entbehren vermag.

Eine wieder mit dem Liede und der Arie gemeinschaftlich nah verwandte Form ist die Romanze. Da werden nicht blos Gefühle geschildert, sondern zugleich die Begebenheiten erzählt, auf deren Vorstellung jene beruhen, zwar dies nur kurz, gedrängt, aber doch von einem gar verschiedenen Lichte beleuchtet. Das kann abermals nur von einer Stimme unter irgend einer harmonischen Begleitung geschehen. Sie folgt dabei den Strophen der

Dichtung in schmucklosem, naivem, einfachem, ja bisweilen sogar etwas alterthümlichem Tone, nicht aber ohne von Strophe zu Strophe das Interesse zu steigern und so den Totaleindruck immer sehr zu kräftigen. Um dieser Eigenthümlichkeit willen nimmt auch im eigentlichen Volke die Romanze den ersten Platz neben dem Liede ein, hie und da sogar dieses verdrängend. Populärer ist sie jedenfalls überall als die Arie. Die in Liederform gefaßten Volks- und Heldensagen sind der eigentliche und beste Stoff der Romanze und in Liederweisen dieselben erzählen hat von jeher zu den größten musikalischen Freuden des Volks gehört, um so mehr als der erzählende Gesangston meist nur gar geringe Stimmmittel erfordert, dabei die Begleitung auch stets so einfach und edel ist, daß sie bald von Jedem erlernt werden kann. Die Art der Sage und der dadurch hervorgerufenen Empfindungen bestimmt natürlich den Charakter der Romanze, die eine ist düsterer, die andere heiterer, lichter Natur.

Wenn das auszudrückende Gefühl ein solches ist, das unbekümmert um Alter und Geschlecht viele Personen zugleich hegen können, ja vielleicht gar ein ganzes Volk zu beleben vermag, und zu dessen Offenbarung, meist in kurzen, kräftigen Worten oder doch leicht abgerundeten, klar verständlichen Sätzen, sich nun auch ganze Massen vereinen, so entsteht der Chor, d. h. also eine Form, der die Idee eines gemeinschaftlichen, so zu sagen gesellschaftlichen Ausdrucks oder musikalischen Redevortrags zum Grunde liegt und an deren Verwirklichung daher immer mehrere Stimmen und diese Stimmen zugleich jede mehrfach besetzt Theil nehmen. Im Chore haben sich mehrere oder viele Personen ein und derselben Betrachtung ergeben, und was sie darüber denken, empfinden, sprechen sie nun auch gemeinschaftlich aus. Welcher Art dies ist, davon hängt die übrige Beschaffenheit des Chores ab. Da indeß der Inhalt eines Chors stets ein solcher ist, der von allen Altern, Classen und Geschlechten der Gesellschaft vorgetragen und verstanden werden kann, so ergiebt sich von selbst, daß alle Chormusik nach Melodie und Harmonie im populärsten, leicht faßlichsten Tone abgefaßt seyn muß. Die Verschiedenheit der Anschauungsweise nach Alter und Geschlecht repräsentirt sich durch die verschiedenen Stimmen und deren Führung. Diejenige Stimmparthie, die eben das Wort hat, übernimmt die Melodie; setzt eine andere

Stimmparthie jener ein anderes Wort entgegen, so entstehen Gegenmelodien; wo alle Parthien sich wieder in ein und demselben Gedanken vereinen, tritt wieder eine Gesammtharmonie auf, umwogt von der fließendsten Melodie. Sind beide Geschlechter oder alle Alter im Chore vereint, so heißt dieser ein allgemeiner oder großer Chor; nehmen blos Männer daran Theil mit ihren drei, vier verschiedenen Stimmarten, so heißt er Männerchor, im Gegentheile Frauen- oder Knabenchor. Jedenfalls ist der Chor ein Gesangstück, ob nebenbei noch von Instrumentalmusik begleitet oder untermischt hängt von Umständen ab. Nothwendig ist das nicht zur Form. Hören Sie von Instrumentalchören reden, so sind das bloße Nachbildungen von der eigentlichen Chorform oder versteht man darunter kein wirkliches Musikstück, sondern blos den Verein, den Inbegriff sämmtlicher zur Ausführung irgend eines Tonstücks nöthigen Instrumente, auch wohl nur eine gewisse Gattung derselben.

Bis daher haben wir die der Volksmusik ursprünglich zugehörenden einzelnen Gesangstücke oder sogenannte Vocaltonstücke kennen gelernt: gehen wir nun auch zu denjenigen aus solchen einzelnen Formen zusammengesetzten Tonwerken über, die zwar nie von dem Volke selbst ausgehen können, doch stets nur für das Volk und zwar für das Volk im eigentlichsten Sinne des Worts ins Leben gerufen werden, somit immerhin auch ein Eigenthum der Volksmusik sind. Ich meine jene bald mehr bald minder grossen dramatischen Tondichtungen, Oper und Oratorium, in ihren verschiedenen Unterarten. Allerdings gehören dieselben zu den großartigsten Kunstschöpfungen, doch nur zu jenen, welche nicht etwa wie die Sinfonie oder manches andere Tonstück zu ihrem Verständniß einen gewissen Grad von wirklicher Kunstbildung voraussetzen, sondern deren wesentlichste Bedingung zugleich ist, daß sie eine von aller Welt leicht verständliche Sprache führen, und deren Beschreibung somit immerhin auch der bloßen Volksmusiklehre zur Aufgabe wird. Oper und Oratorium sind keine privilegirten Tonstücke, ich will damit sagen keine Tonwerke ausschließlich für eine gewisse Classe der Gesellschaft bestimmt, sondern Tonwerke für alle Classen der Gesellschaft, für das Volk im eigentlichsten und ganzen Sinne des Worts. So sind sie auch Eigenthum der Volksmusik. Die Lehre dieser braucht deshalb ihre Beschreibung nicht in dem Umfange zu geben, in welchem etwa eine wirkliche musika-

lische Kunstlehre dieselbe zu entwickeln hat; doch, sind die daher gehörigen Formen Volksmusikwerke, so muß sie mindestens auch den rechten Begriff davon im Volke festzustellen suchen.

Die Oper ist als Tonwerk, als Tondichtung eine solche, die aus mehreren andern einzelnen Tondichtungen zusammengesetzt erscheint, deren Verbindung, damit sie zusammen ein vollständiges einiges Ganze bilden, von irgend einer Handlung unterhalten wird. Die Oper nämlich, als Oper, ist nichts Anderes als ein Schauspiel, d. h. die Darstellung irgend einer Begebenheit, eines Ereignisses, von seinem Anfange bis zu seinem Ende, d. h. mit allen seinen Ursachen und allen seinen Wirkungen, nur daß die zu dieser Darstellung nöthigen Worte, Gespräche, Erklärungen ꝛc. ꝛc. nicht gesprochen, sondern wenn nicht durchweg, so doch meist gesungen werden, und daß dieser Gesang zugleich von einer Instrumentalmusik unterstützt wird, die nicht minder auch wohl die vorkommende Handlung selbst begleiten kann. So ist denn die Oper ein Gesangs- und Instrumentaltonwerk zugleich. Die Handlung, Begebenheit, welche in einer Oper dargestellt wird, ist immer eine zusammengesetztere und muß eine solche seyn, weil sonst der Schauer kein Verständniß von dem haben würde, was vorgeht. Durch die Vorführung von Ursache und Wirkung tritt die eigentliche That erst in's rechte Licht; um jene vorzuführen aber muß diese nothwendig noch von mehreren Nebenthaten begleitet und umgeben seyn. Angenommen es bildete die Zerstörung einer Stadt oder der Tod eines merkwürdigen Menschen den Hauptgegenstand einer Oper, so würde es wenig oder gar kein Interesse darbieten, wollte im erstern Falle blos ein eine Stadt vorstellendes Bild aufgestellt werden und wollte dann eine Menge Leute kommen um dasselbe zu zerstören, oder wollte im zweiten der Mensch blos vor den Augen der Zuhörer den Schein des Sterbens annehmen. Immer muß das ganze Ereigniß dargestellt werden, seine gesammte Geschichte, wie und aus welcher Ursache es sich nach und nach entwickelt, dann wie, unter welchen Umständen und auf welche Weise es selbst vor sich geht und endlich auch welche Wirkungen es hervorbringt. Daher treten in einer Oper immer mehrere Personen auf, alle, die an der Geschichte der vorzustellenden Haupthandlung Theil haben. Es kann keine eigentliche Oper geben, die blos von einer Person aufgeführt wird. Auch bewahren die Personen stets jede einen eigenen Charakter, denn

eine jede hat ihren besondern Antheil an der Handlung und diese wird wirklich vorgestellt. So kommt es, daß, aus wie vielen einzelnen Tonstücken eine Oper zusammengesetzt seyn mag, ein jedes davon doch sich durch einen eigenthümlichen Charakter auszeichnet, indem ein jedes sich unmittelbar auf den Moment der Handlung bezieht, in welchem es vorgetragen wird. Es können in einer Oper wohl mehrere Tonstücke gleicher Art oder vielmehr gleicher Form vorkommen, z. B. mehrere Lieder, mehrere Arien, mehrere Chöre, aber nie einerlei Charakters. Das nennen die Kunstlehren die nöthige und schöne Mannigfaltigkeit in der Einheit und umgekehrt. Eine Haupthandlung ist Gegenstand der Oper, so durchzieht ihre ganze Dichtung auch nur ein Hauptgedanke, und es ist diese Einheit ein nicht zu verletzendes Gesetz ihrer Schöpfung; aber die Handlung geht von verschiedenen Personen aus und durchläuft alle Momente ihrer Geschichte, so entsteht ungeachtet aller und jeder Einheit doch zugleich eine Mannigfaltigkeit der Formen und Gestalten, daß der Schauer und Hörer von Moment zu Moment auf's Neue und an etwas Neues gefesselt wird, ohne den Faden des Zusammenhangs, der Geschichte der Handlung zu verlieren. Fragen wir darnach, welche einzelne Formen es sind, aus denen eine Oper zusammengesetzt erscheint? so liegt die Antwort darauf in der Sache selbst. Die Oper ist Darstellung irgend einer Handlung oder Begebenheit, an der mehrere Personen Antheil nehmen. Dieser Antheil ist verschieden. Die einzelnen Personen drücken in ihrem Gesange immer nur die Empfindungen aus, welche durch ihren Antheil an der Handlung oder die Vorstellung davon in ihnen rege gemacht werden. Stehen sie nun in solchem Augenblicke allein, so entsteht die Lied-, Romanzen- oder Arienform; stehen sie nicht allein, ist der Antheil vielmehr ein gemeinschaftlicher, so entstehen mehrstimmige Gesänge, und sind Massen von Menschen dabei betheiligt, so entstehen Chöre. Die mehrstimmigen Gesänge können verschiedener Art seyn, sowohl nach Anzahl der dabei vereinigten Personen als nach Art des Antheils, den diese an der Handlung nehmen. In jener Hinsicht können es zwei-, drei-, vier- und noch mehrstimmige Gesänge seyn, und in dieser durchaus concertirende, wobei jede Stimme ihre eigene, durch einen eigenen Charakter ausgeprägte Melodie führt, oder blos melodisch-harmonische, wobei die Melodie immer nur von irgend

einer Stimme geführt wird, während die andern lediglich harmonisch begleitend dazu treten. Die Beschaffenheit oder der Charakter jeder einzelnen Form hängt von ihrem Inhalte ab und dieser von der Art des Antheils, den die betreffende Person eben an der vorgestellten Handlung nimmt. Werden auch die von dieser veranlaßten Gespräche oder Betrachtungen der einzelnen Personen gesungen, so heißen die dadurch entstehenden Musikstücke Recitative. Eine Oper mit solchen Recitativen wird insbesondere große Oper, eine solche, in welcher jene Gespräche ꝛc. ꝛc. wirklich gesprochen und nur die von der Handlung veranlaßten Gefühlsergüsse gesungen werden, Operette oder kleine Oper genannt, doch unterscheidet man neuerer Zeit in dieser Beziehung weniger streng. Indem eine Oper die ganze Geschichte ihrer Handlung, also Alles vorstellt, was mit dieser in unmittelbarer Verbindung steht und zu ihrer Erklärung beiträgt, solches aber nur in gewissen verschiedenen Zeitmomenten vor sich gehen kann, zerfällt sie an sich wieder in mehrere Akte, d. h. Hauptabtheilungen, von denen eine jede einen für sich bestehenden Geschichtsabschnitt der Handlung umfaßt, und diese Akte zerfallen wieder in einzelne Scenen, d. h. solche kleinere Abschnitte, durch welche sich ein einzelner Handlungsmoment bemerklich macht. Mit jedem neuen Schritte in der Geschichte der Handlung entsteht eine neue Scene. Ist die vorgestellte Handlung komischer Natur, so heißt auch die Oper komisch, im entgegengesetzten Falle ernst, heroisch oder tragisch. Kleinere komische Opern, bei denen die Musikstücke blos aus Liedern und zumal aus Volksliedern bestehen, heißen Liederspiele, Singspiele, und sind die Melodien dieser Lieder schon bekannte, im Volksmunde gebräuchliche, so gebraucht man dafür auch wohl den französischen Namen Vaudeville, wenn gleich die Franzosen damit noch den Nebenbegriff verbinden, daß die Melodien nicht eigentlich gesungen, sondern mehr nach Art einer gewissen Volksweise singend gesprochen oder sprechend gesungen werden. Die bei der Vorstellung thätigen Personen werden Operisten genannt, Opernsänger. Von der in einer Oper vorkommenden Instrumentalmusik ist oben bereits das Nöthige gesagt worden. Sie ist zum größten Theile begleitend, Gesang oder Handlung begleitend, und im letztern Falle kann sie auch selbstständig werden, wenn sie den Ausdruck der mit der Handlung in Verbindung stehenden Gefühle, Leidenschaften und Affecte über-

nimmt. Indeß haben die meisten Opern nur ein wirklich selbstständiges Instrumentalstück, nämlich jenes, welches vor Beginn der eigentlichen Vorstellung gespielt wird und zur Einleitung derselben dienen soll. Es heißt Ouverture, auch Sinfonie oder Introduktion, zu deutsch eigentlich Eröffnungs-, Einleitungssatz. Die Vorstellung oder Aufführung einer Oper muß immer in einem Theater geschehen und der Saaltheil desselben, wo sie wirklich geschieht, heißt Bühne, die dann jedesmal auch durch ihre Einrichtung den Ort vorstellt, wo die Handlung vor sich geht, also die äußeren gegenständlichen Umgebungen dieser enthält. Die Mittel, wodurch das bewerkstelligt wird, nennt man Decoration (Ausschmückung der Bühne), und die eben statt habende Einrichtung dieser die Scenerie. Nicht minder sind die die eigentlich handelnden Personen vorstellenden Sänger mit den jenen eigenen Kleidern (Costüm) angethan. Der übrige Theil des Saals, wo die Zuschauer und Zuhörer sitzen oder stehen, wird das Auditorium geheißen, und der Ort meist unmittelbar vor der Bühne, wo die begleitenden Instrumentisten sitzen, das Orchester.

Das Oratorium ist nichts Anderes als eine Oper, nur daß die vorgestellte Handlung stets eine religiöse oder doch mit der Religion in irgend einer nähern Verbindung stehende ist, und daß die Handlung nicht selbst dem Auge des Zuhörers vorgeführt, sondern nur in ihren einzelnen Momenten mit Worten angedeutet oder wirklich erzählt wird, und hieran dann die einzelnen Musikstücke sich anschließen, welche den Ausdruck derjenigen Gefühle und sonstigen Seelenzustände zur Aufgabe haben, in welche die bei der Handlung betheiligten Personen und Gesellschaften durch diese selbst versetzt werden. So ist das Oratorium gewissermaßen eine geistliche, heilige Oper, der zu der eigentlichen Opernform Nichts fehlt als die Handlung selbst. Da ihm diese aber fehlt, so bedarf es zu der Aufführung eines Oratoriums auch keines besonders eingerichteten Locals, sondern es kann diese überall, in jedem dazu nur dem Raume nach sich eignenden Locale statt haben. Eine andere Eigenthümlichkeit, welche durch jenen Mangel bewirkt wird, ist, daß in einem Oratorium niemals Gespräche oder dergleichen vorkommen können, sondern Alles gesungen werden muß, auch jene Stellen, in denen die Handlung erzählt oder doch angedeutet wird und die daher keinen eigentlichen Stoff zu ächt musika-

lischer Darstellung enthalten. Wir haben vorhin schon erfahren, wie man diese Theile des gesammten Tonwerks nennt: Recitative, welche halb gesungen, halb gesprochen, d. h. so vorgetragen werden, daß der Gesangston mehr und mehr zum bloßen Sprachtone überzugehen scheint oder umgekehrt die eigentliche Wortrede sich mehr singend gestaltet. So ist denn ein Oratorium nie ohne Recitative und in der Regel sind diese hier sogar weit größer und zahlreicher als sie in der wirklichen Oper, wo der Zuhörer die dargestellte Handlung mit eigenen Augen sieht, nur je seyn können. Es versteht sich von selbst, daß, weil die einem Oratorium zum Gegenstande dienende Handlung stets eine religiöse, eine heilige ist, nun auch die gesammte Musik desselben einen solchen Charakter annimmt, und diese sich dadurch ebenfalls wesentlich von der Musik einer Oper unterscheidet. Um dieses Totalcharakters willen kann dann ferner auch unter den einzelnen Musikstücken, aus denen ein Oratorium zusammengesetzt worden ist, keine so große Mannigfaltigkeit herrschen als unter denen der Oper. Jenes wie diese besteht aus verschiedenen Arien, Liedern, Chören 2c. 2c., aber so unterschiedlich dieselben an sich seyn mögen, mehr oder weniger groß, umfangreich, großartig, erhaben, gemüthlich, heiter, froh, klagend 2c. 2c., immer tragen sie alle das Gepräge des Heiligen, Frommen, Religiösen, während in der Oper dieses unmittelbar mit dem Weltlichen, das Ernste, Feierliche mit dem Komischen, das Erhabene mit dem Naiven, das Große mit dem Kleinen vermischt seyn und dadurch eine Mannigfaltigkeit entwickelt werden kann, welcher das Oratorium um seiner gleichmäßigen Grundfärbung willen nie fähig ist. Daher ist denn ein Oratorium auch meist weit kürzer gehalten als eine Oper, weil der öftere Wechsel der Gefühle hier eine weit längere Anspannung des Geistes möglich macht. Doch giebt es eben sowohl sehr große Oratorien, die in zwei, drei und mehr Abtheilungen zerfallen, als es kürzere Opern, Opern von blos einem Akte, Singspiele, Liederspiele giebt. Ein Oratorium von kleinerm Umfange wie von geringerer Bedeutung der Handlung und ihrer charakteristischen Personen heißt Cantate, die also auch ein aus einzelnen Formen zusammengesetztes Gesangsmusikstück mit Instrumentalbegleitung ist. Daß die einer Cantate unterliegende Handlung eine religiöse sey, ist übrigens nicht immer nothwendig. Es giebt auch weltliche Cantaten, nur

bewahren diese stets mindestens einen ernsten, einen mehr feierlichen als heitern, lebensfrohen Charakter. Die Cantate steht zum Oratorium ungefähr in demselben Verhältnisse, wie die Operette zu der Oper.

Mit dem Oratorium und der Cantate sind wir in das Gebiet der kirchlichen Volksmusik gelangt: auf diesem Gebiete ragen noch andere wunderbar schöne Formen empor, die der Erklärung bedürfen, Formen, auf deren Schwingen die Seelen ganzer Gemein- und Völkerschaften emporgetragen werden oder doch empor getragen werden sollen zum himmlischen Eden und von denen daher wohl Niemand behaupten mag, daß sie nicht Gegenstand des Volksmusikunterrichts seyn müssen, — die Messe &c. &c.

Die Messe ist das Musikstück, das in der katholischen Kirche während des Hochamts oder während der eigentlichen kirchlichen Messe aufgeführt wird; sie ist die Musik der bei dieser zu singenden Worte. Nach Angabe der letztern besteht dieselbe aus folgenden sechs Haupttheilen: dem **Kyrie eleison**, dem **Gloria in excelsis Deo**, dem **Credo** oder apostolischen Glaubensbekenntniß, dem **Sanctus** und **Osanna**, dem **Benedictus** und zuletzt dem **Agnus Dei** mit dem **Dona nobis pacem**. Der erste Satz, das **Kyrie eleison**, ist meist ein kräftiger Chor, hie und da mit einigen concertirenden Melodien untermischt. Während seiner kniet die Gemeinde; sobald das **Gloria**, das „Ehre sey Gott in der Höh!" anfängt, erhebt sie sich wieder. Dies ist immer ein imposanter Chor. Das **Credo**, das Glaubensbekenntniß dagegen, das bei großen Messen auch wohl in noch mehrere andere einzelne Sätze zerfällt, kann wieder verschieden gestaltet seyn, melodisch und melodisch-harmonisch, während der dem **Sanctus** unterliegende Gedanke, „heilig ist Gott!" abermals bloßen Chorgesang in feierlichster, frommster Weise fordert. Das **Benedictus**, „Gebenedeiet sey der da kommt im Namen des Herrn," gestaltet sich gewöhnlich als sanfter, rührender Sologesang, häufig indessen auch untermischt mit mehrstimmigen Liedweisen. Und erfleht im **Agnus Dei** das Volk den himmlischen Frieden für sich, so versteht sich die Chorform dafür von selbst. Eine andere besondere Messe giebt es noch: die Seelen- oder Todtenmesse. Ihre Musik wird gewöhnlich schlechtweg das „Requiem" genannt, nach den Anfangsworten des Gesanges: **requiem aeternam dona eis**, ewige Ruhe

schenke ihnen. Diese Messe zerfällt in fünf Hauptteile: das eigentliche **Requiem**, das **Dies irae**, das **Domine**, das **Sanctus** und das **Agnus Dei**. Das **Requiem** ist ein Gebet, welches das Volk für die oder den Verstorbenen anstimmt, daher meist frommer, andachtsvoller Chor. Im **Dies irae** wird eine Betrachtung des jüngsten Gerichts angestellt: ein Tag wird kommen, wie fürchterlich! der die Welt in Asche verwandelt! wie werde ich dann dastehen vor Gericht? O, schone meiner, Herr und Gott! und schone auch anderer Frommen. Im **Domine** wiederholt sich das Gebet für die Verstorbenen. Das **Sanctus** schließt zugleich das **Benedictus** der gewöhnlichen Messe ein und auch das **Agnus Dei** des Requiems ist dem in dieser gleich. Größere katholische Kirchen besitzen für den Meßgesang eigene Chöre und Sänger, und hier wird derselbe in der Regel auch von vollständiger Instrumentalmusik begleitet. In solchem Falle ist die Messe eine der edelsten, erhebendsten musikalischen Dichtungsformen, in der sich nur wahrhafte Meister versuchen können. Zwischen dem **Credo** und **Sanctus** der gewöhnlichen Messe wird meist noch ein Musikstück eingeschaltet, das Offertorium heißt und die Vorbereitung des Moments der Aufwandlung zum Zwecke hat. Es sind für alle Sonn- und Festtage eigene Texte dazu vorgeschrieben, Psalme, Hymnen 2c. 2c., und nach den Anfangsworten dieser Texte wird das Offertorium auch verschieden benannt. Immer ist es ein Gesangstück von feierlichem, frommem, anbetungsvollem Charakter. Auch zwischen dem **Gloria** und **Credo**, nach vom Geistlichen abgesungener Epistel, legt man ein eigenes Musikstück ein, das Graduale heißt, so genannt, weil sich ehemals der Diakon während dessen Absingung auf den Stufen des Lesepults (**gradibus**) befand. Für die hohen Festtage, Weihnachten, Ostern, Pfingsten, die Festtage der Charwoche und die Feste der heiligen Jungfrau existiren ganz eigene Graduale's, nach besonders dazu vorgeschriebenen Texten. Für die übrigen Sonntage ist die Wahl der letztern beliebig. Nach den Anfangsworten ihres Textes werden die Graduale's verschieden benannt, als **Salve Regina**, **Tantum ergo etc. etc.**, und die Beschaffenheit desselben bestimmt ihren Charakter. Wenn die genannten Musikstücke nicht von einem Orchester begleitet werden, so geschieht dies mindestens von der Orgel, und als kirchliche Volksmusik sind sie natürlich alle in einem edlen, religiösen und allver-

ständlichen Style gehalten. Das Graduale insbesondere hat den Zweck, die Ceremonie, welche während seiner Zeit der Priester am Altare zu verrichten hat, als verschiedene Räucherungen, Insignien-Bekleidung 2c. 2c., auf eine für die Gemeinde gemüthserhebende Weise zu begleiten. Die sogenannten Lamentationen, welche an den letzten drei Tagen der Charwoche in dem ersten Nocturnus der Trauermesse in einem eigenen, zur Wehmuth stimmenden Tone in der katholischen Kirche abgesungen werden, gehören ebenfalls daher. Ihr Text sind die drei Abschnitte der Klagelieder des Jeremias. Daher auch der Name, denn Lamentation heißt nichts Anderes als Klage, Klagelied. Meist ist der Gesang blos melodisch und von der Orgel begleitet. Die Melodie hat etwas Declamatorisches. Große Kirchen, die gebildete Singchöre besitzen, richten sich darin übrigens auch wohl nach der päbstlichen Capelle zu Rom, wo schon seit fast drei Jahrhunderten eigene von berühmten Tondichtern herrührende Lamentationen gesetzlich vorgeschrieben sind und wo diese eine wunderbar ergreifende, tief rührende Chorgestalt mit untermischten melodischen Weisen haben.

Die protestantische Kirche besitzt Nichts, was jenen der katholischen Kirche eigenthümlich zugehörenden Musikstücken auch nur ähnlich sähe. Zwar hört man auch in ihr von Kirchenmusik reden, aber was sie darunter versteht und was sie als solche bisweilen zu Gehör bringt, macht weder einen integrirenden Theil ihres Cultus, des eigentlichen Gottesdienstes aus, noch ist es als wahrhafte religiöse Volksmusik zu verstehen. Das Einzige, was sie in der Beziehung noch hat, ist der Choral, von dem schon weiter oben als religiösem Volksliede gesprochen wurde, und allenfalls die sogenannte Motette, d. i. ein mehrstimmiger und dergestalt durchcomponirter Choral, daß jede Strophe nach einer eigenen, ihrem Textinhalte besonders angemessenen Melodie und Harmonie gesungen wird. Solche Motetten können natürlich nur in Kirchen vorkommen, welche zu deren Vortrag besonders herangebildete Singchöre besitzen. Sie sind dann in einfacher, frommer, andächtiger Weise gehalten und werden meist vor der Predigt statt des Hauptgesanges zu mächtigster Erhebung aller Gemüther angestimmt. Dabei darf ich Ihnen aber nicht verschweigen, daß man unter Motette zugleich noch eine andere Musikform versteht; diese indessen gehört unbedingt in das Bereich der eigentlichen Kunstformen und

kann somit nicht uns hier weiter interessiren. Ob die protestantische Kirche Recht daran gethan, daß sie die wirkliche Musik so weit, bis auf so wenige Ueberbleibsel aus ihren Räumen entfernte, wollen wir nicht untersuchen, so gewiß ich glaube, mich für überzeugt halten zu dürfen, daß Sie Alle mit mir daran zweifeln. Sie, deren Segen sich hauptsächlich nach der Gewalt bemißt, welche sie über die Gemüther, die Seelen ihrer Angehörigen übt, sich desjenigen Mittels fast ganz und gar begeben, durch welches jene Gewalt vorzugsweise, umfassender, durchdringender, erschöpfender als durch jedes andere geübt werden kann! — Jedenfalls, und das ist eine unwiderlegbare Thatsache, hat sie damit nicht im Sinne ihres erhabenen, gotterfüllten Stifters, Martin Luthers, gehandelt: er wollte Messe und alles übrige Musikalische der Kirche erhalten wissen, nur die Texte nicht in der todten, von den Wenigsten verständlichen, lateinischen, sondern je in der Landes-, also für uns in der deutschen Sprache.

Alle bis daher betrachteten Formen waren Gesangswerke, Tonstücke für den Gesang: gehen wir nun auch zur Beschreibung der Instrumentalwerke, also jener Tonstücke über, die ausschließlich von Instrumenten, durch Instrumentalmusik zu Gehör gebracht werden. Diejenigen unter denselben, welche uns zunächst und am meisten angehen, werden die Tänze seyn und bleiben, jene Musikstücke, nach welchen wir tanzen, und welche mit ihren Rhythmen, Melodien und Harmonien die Bewegungen begleiten, die wir hierbei machen. Die eigentlichen Tonkünstler schauen in der Regel gar vornehm auf diese Art von Musik herab; aber ich sage Ihnen, es ist etwas gar Schönes um einen guten, wahrhaften Tanz. Das Tanzen selbst ist nicht von ungefähr in die Welt gekommen. Wie die Menschen das Bedürfniß fühlten, durch Wort und Ton ihr Innerstes zu offenbaren, so drängte es sie auch, dazu nicht minder körperliche Bewegungen zu benützen. In der That, jeder wahrhafte Tanz ist nichts Anderes als ein Ausdruck irgend einer Empfindung durch Bewegung, und kaum daß sich irgendwo die Gedanken- und Gefühlswelt deutlicher, begreiflicher abspiegelt als im Tanze. Sorgfältige Beobachter haben sogar schon die Behauptung aufstellen wollen, daß man den Charakter eines Menschen aus Nichts besser kennen lernen könne als aus der Art seiner Bewegungen, und der Tanz ist nichts Anderes als eine gewisse

Regelung dieser nach Zeit, Form und Maaß. Wenn nun zu einem solchen Tanze eine recht passende Musik gemacht wird, ist sie nicht dasselbe, die Trägerin ganz bestimmter Seelenregungen in das Herz des Hörers und Schauers? — Freilich ist nicht Alles, was Tanz heißt, auch eine solch passende, gute Tanzmusik, und was man gewöhnlich als solche zu hören bekommt, verdient in Wahrheit die Verachtung, die die Künstler und gebildeteren Musikfreunde ihm zu Theil werden lassen, aber wenn eine solche Musik leicht und gefällig, in interessanten, reizenden Melodien und Harmonien und in lebhaft markirten Rhythmen dahinströmt, daß unser Körper unwillkührlich sich genöthigt fühlt, sich nach ihren Schwingen zu wiegen, und wenn zu alle dem dann auch noch ein charakteristischer Ausdruck kommt, so daß dieses Wiegen sich wie ungeahnt und aufgedrungen mit gewissen Gedanken, Ideen und Gefühlen paart, wäre das nicht eine der beredtesten und überredendsten Tonsprachen? — Gewiß, gute Tänze wie gute Lieder gehören zu den schönsten Erzeugnissen der Volksmusik, sind Kunstwerke im ganzen Sinne des Worts, wahrhaft unmittelbare Ergießungen der reinen Menschenseele in Tönen. Auch sind diese Ergießungen nicht so einförmig oder gleichartig, wie Viele meinen. Allerdings, die Tänze, die wir zu sehen und zu hören gewohnt sind, tragen meist das Gepräge der Freude, des Scherzes oder der Liebe bis zu leidenschaftlicher Erregung an sich, aber es giebt auch Tänze ganz entgegengesetzter Art und noch heute feiern manche Völker sogar ihre tiefsten Trauerfeste lediglich mit Tanz unter begleitender Musik. Das meiste Charakteristische bewahren die sogenannten Nationaltänze, d. h. jene Tänze, welche ursprünglich irgend einem Volke oder Volksstamme eigenthümlich zugehören, und in denen sich nun auch der allgemeine Charakter, die gewöhnliche Gemüthsart dieser treffend abspiegelt. Da giebt es Allemanden, Francaisen, Anglaisen, Ecossaisen, Polonaisen, d. h. solche Nationaltänze der Deutschen, Franzosen, Engländer, Schotten, Polen. Auch die Spanier, Italiener, Russen, Ungarn rc. rc. haben solche Nationaltänze. Wieder giebt es Tänze, die besonders nur in einzelnen Gegenden und Provinzen zu Hause sind, wie Ländler, Forlane, Siciliano, Hanakisch rc. rc. Endlich giebt es auch Tänze von ganz allgemeinem Charakter, die nur einen gesellschaftlichen Zweck haben und deren Ausdruck daher ein ganz ver-

schiedener seyn kann, wie Walzer, Hopser, Cotillon ꝛc. ꝛc. Unterrichten wir uns über jeden einzelnen Tanz insbesondere, doch mit Uebergehung alles Veralteten, außer allen Gebrauch Gekommenen, und fangen dabei mit den Nationaltänzen an.

Hier wird die Allemande die erste Stelle einzunehmen haben. Sie wird nicht viel mehr getanzt, doch kommt sie noch in einigen Gegenden unsers guten deutschen Vaterlandes vor, gewissermaßen als schmerzliche Erinnerung an jene Zeit, wo dieses ein großes mächtiges Land war. Sie hat eine doppelte Form. Einmal steht sie im $^{2}/_{4}$-Takte und ist aus zwei oder auch vier Reprisen, d. h. zu wiederholenden Theilen, zusammengesetzt, das anderemal in irgend einer flüchtigen dreitheiligen Taktart, als $^{3}/_{4}$- oder $^{3}/_{8}$-Takt. Immer trägt sich den Ausdruck jugendlichen Frohsinns bis zu ausgelassener Heiterkeit, eines gemüthlichen, behaglichen, sich der Tage freuenden Lebens. Ihre Rhythmen treten daher auch weniger stark markirt hevor. In erster Form begegnet man ihr besonders in den nördlichen Gegenden, namentlich in den sächsischen Landen, in der zweiten mehr in Schwaben und in der vordern Schweiz. Hier, in Schwaben, Bayern und einem Theile von Oesterreich, wird diese Art von Allemande, vorzugsweise wenn sie einen froh spielenden, gemüthlichen, ich möchte sagen idyllischen Charakter hat, auch wohl insbesondere Ländler genannt, weil namentlich das Landvolk sich an ihr zu vergnügen pflegt. Vielleicht daß Sie vom Ländler noch mehr reden hören als von der Allemande; es ist derselbe aber nichts Anderes als eine Allemande in beschriebener Form.

Der englische Nationaltanz, Anglaise oder Contretanz, hat ebenfalls einen lebhaften, doch weniger gemüthlich spielenden, als schon mehr leidenschaftlichen Charakter. Nach dem Grade dieses richtet sich die Bewegung, sie ist bald mehr bald weniger geschwind, und der Tanz steht auch bald in einer geraden bald in einer ungeraden Taktart, $^{2}/_{4}$, $^{6}/_{8}$ und auch $^{3}/_{8}$. Doch enthalten die einzelnen Theile immer eine gerade Anzahl von rhythmischen Sätzen, und diese unterscheiden sich durch sehr markirte Schlußformen von einander. Melodie und Harmonie sind stets ungesucht, durchaus ungekünstelt, athmen aber immer ein frohes, dem artigen Scherze zugethanes Leben, so daß der Vortrag meist etwas Hüpfendes, selbst Keckes hat. Es wird dies besonders dadurch bewirkt,

daß die erste Note eines jeden Taktes stets einen starken Accent bekommt. Der Name Contretanz kommt von dem englischen **Countrydance** her, das zu deutsch so viel heißt als Landtanz, Tanz des Landvolks.

Die Ecossaise besteht immer aus zwei Reprisen, d. h. zu wiederholenden Theilen, von je acht Takten im $^2/_4$-, seltener $^4/_4$-Takte und das Tempo ist rasch. Das ist aber nicht der eigentliche schottische Nationaltanz. Dieser hat eine ungerade Taktart ($^3/_2$ oder $^3/_4$) und eine langsamere Bewegung, wie der Charakter edler Einfalt, schwärmerischer Gutmüthigkeit erfordert.

Bei den Spaniern gilt als eigentlicher Nationaltanz der Fandango. Er wird von zwei Personen beiderlei Geschlechts getanzt, die zugleich Rhythmus und Metrum durch Castagnetten bezeichnen, während ein Dritter eine im $^3/_4$-Takte und gewöhnlich in einer Molltonart stehende, die zärtlichste Liebe und Sehnsucht athmende Melodie auf der Mandoline dazu spielt. Der ganze Tanz ist von äußerstem Liebreiz. Er fängt meist langsam an, wird dann immer schneller, bis endlich die Musik die höchste Aufregung, das lauteste Toben der Leidenschaft beschreibt. Deshalb hat man den Tanz auch wohl schon für sehr sinnereizend gehalten und in manchen Gegenden verboten.

Aehnlich der Anglaise ist die Française, der französische Nationaltanz. Sie wird von vier, sechs, acht und noch mehr Paaren getanzt und besteht aus einer Menge verschiedener Touren. Daher kann auch ihre Musik aus verschiedentlich vielen Theilen bestehen, meist aber bewegt sie sich in einer geraden Taktart, $^2/_4$ oder $^4/_4$. Die Melodie muß besonders reizend seyn; das Tempo darf nicht zu geschwind genommen und die einzelnen rhythmischen Theile und Accente dürfen nicht zu stark markirt werden, weil es hier darauf ankommt, Alles so graciös, so wellig schaukelnd als möglich zu gestalten. Französische Eleganz und Zierlichkeit! —

Eine ganz besonders charakteristische Form hat die Polonaise, der polnische Nationaltanz, **Polacca**. Sie steht immer im $^3/_4$-Takte und enthält zwei Reprisen von je sechs, acht, oder auch zehn, zwölf Takten. Diese Verschiedenheit rührt von der Verschiedenheit der Tanzfiguren her. Beide Theile schließen immer in der Haupttonart, aber immer auch, wie alle Sätze und Perioden, auf einem schlechten Takttheile. Daneben liebt die Polonaise zu Anfang und

bei Beginn fast aller Hauptsätze die Accentuirung des ersten schlechten Taktheils, wodurch, weil sie immer mit vollem Takte anfängt, ein ganz eigenthümlicher Rhythmus entsteht, nämlich die Folge einer längern Accentnote in der schlechten, sonst unaccentuirten Taktzeit auf eine kürzere in der guten Taktzeit, die nichtsdestoweniger ihren natürlichen Accent behält. Eine ganz ächte Polonaise enthält auch niemals eine Notenfigur, in welcher auf ein Achtel zwei Sechszehntheile folgen. Oft ist der Polonaise auch ein sogenanntes Trio angehängt. Dasselbe ist eben so groß als der Hauptsatz selbst, und eben so eigenthümlich geformt, nur steht es meist in der Tonart der Quinte oder Quarte. Ja bisweilen folgt sogar noch ein zweites Trio mit einem Coda daran. Der Ausdruck ist stets feierlicher Ernst und ritterliche Zierlichkeit, die die anmuthige Klage der Sehnsucht wie das Entzücken der glücklichen Liebe nicht von sich ausschließen. Daher ist denn auch das Tempo ein mehr langsames als schnelles, jedenfalls ist es langsamer als das der Menuett.

Ein anderer polnischer Nationaltanz ist die Masurka, Masure, Masurek, Mazurek. Diese steht im $3/4$- oder $3/8$-Takte, und die sich dadurch ergebenden drei Taktzeiten werden meist von Noten gleichen Zeitwerths dargestellt, doch bekommt das zweite Viertel oder Achtel in jedem Takte immer einen rhythmisch ungewöhnlichen Nachdruck. Die Bewegung ist, wie der Charakter, munter, heiter, ohne eigentlich schnell zu werden, denn der Tanz will ein tiefinnerliches, bis an Melancholie gränzendes Gefühl ausdrücken. Punktirte Achtelsfiguren und gefälliger Rhythmus sind eine wesentliche Eigenschaft der Masurka. Ehemals gehörte dahin auch, daß der Baß so viel wie möglich auf einem Tone stehen blieb oder sich in gebrochenen Octaven fortbewegte, doch ist das in neuerer Zeit abgekommen. Weil die Masurka von verschieden vielen, doch immer geradzähligen Paaren getanzt werden kann, so kann sie auch aus zwei oder vier Reprisen bestehen, aber nie drei oder fünf. Jede Reprise enthält acht Takte in zwei merklich geschiedenen Absätzen.

Bei dem Fandango habe ich vergessen, noch eines andern sehr beliebten spanischen Nationaltanzes zu gedenken, des Bolero. Derselbe ist ein Singetanz, d. h. ein Tanz, zu welchem gesungen wird. Der Gesang wird auf der Guitarre oder Cither und der Tanz von den Tanzenden selbst mit Castagnetten begleitet. Melodie

und Harmonie sind sehr einfach, dagegen erfordern sie eine hervorstechende rhythmische Accentuation. Die Töne sind alle nahe bei einander, aber in fließender, graziöser Wendung. Die Taktart ist immer $3/4$-Takt und das Tempo ziemlich schnell. Es giebt auch bloße Lieder unter dem Namen Bolero: das sind Nachbildungen jenes Tanzes.

In der Gegend um Venedig ist ein beliebter Volkstanz unter dem Namen Forlane zu Hause, dessen Musik indessen wenig Charakteristisches hat. Gewöhnlich steht sie im $6/8$- oder $6/4$-Takte, ist heitern, leichtern Charakters und fordert daher bei munterer Bewegung keine besonders starke Accentuation.

Eigenthümlicher ist wieder der sicilianische Nationaltanz, Siciliano genannt; derselbe hat einen kindlich einfachen, aber immer zärtlichen Charakter. Er bewegt sich langsam im $6/8$-Takte fort. Dabei hat das erste Achtel der ersten Hälfte des Taktes meist einen Punkt neben sich und das zweite kürzere durch diesen Punkt zum Sechszehntel gewordene ist daran gebunden. In der zweiten Hälfte des Taktes dann vereinigen sich die beiden ersten Achtel zu einem Viertel und das letzte gestaltet sich zu zwei Sechszehnteln. Diese einen ganz eigenen naiven Ausdruck athmende rhythmische Figur kommt oft in dem Siciliano vor und gehört zu dessen charakteristischen Merkmalen.

Der Hanakische Volkstanz, in Mähren noch heute gebräuchlich, ist in Allem der Polonaise sehr ähnlich, nur daß er ein merklich geschwinderes Tempo hat.

Von den italienischen Volkstänzen ist namentlich die Gaillarde oder Gagliarde und die Tarantelle zu erwähnen. Jene hat einen ausgelassen fröhlichen Charakter, daher auch ein rasches, lebhaftes Tempo, und steht meist im $3/8$- oder $3/4$-, selten in einem andern Takte. Diese ist das merkwürdige Musikstück, von dem man sagt, daß es die tödtlichen Folgen des Tarantelstichs abwende, und das daher auch seinen Namen hat. Der Tanz nämlich hat das Eigenthümliche, daß er in seinem Tempo immer zunimmt, bis zu solcher Raschheit, daß die tobenden Tänzer nicht mehr folgen können, und dadurch gerathen diese in einen heftigen Schweiß, der allerdings wohl schon Manchen vom Tarantelstich geheilt haben mag.

Unter den allgemeinen gesellschaftlichen Tänzen ist neuerer Zeit einer der beliebtesten die Polka. Sie hat eine einschmeichelnde Melodie, fordert stets viel Liebreiz und steht in einer geraden Taktart mit mäßig schneller Bewegung.

Verbreiteter aber noch ist der Walzer, der ehemals nach der schleifenden, drehenden Bewegung der Tänzer auch Schleifer und Dreher genannt wurde. Er stammt ursprünglich aus Böhmen, verbreitete sich dann aber aus Oesterreich man möchte sagen über die ganze Welt, vielleicht in Folge der vielen wirklich hinreißenden Walzermelodien, die gerade von österreichischen Musikern geschaffen wurden. Zudem hat der Tanz ungeachtet seiner Einfachheit eine tiefsinnige Bedeutung. Er stellt ein vertrautes Paar vor, das durch gleiche Bewegungen auch eine Uebereinstimmung der Gefühle und Gedanken kund giebt, und welcher Art diese sind, das sagt die Musik dazu, die immer in einer dreitheiligen Taktart steht, einen stark markirten Rhythmus fordert, im Uebrigen aber je nach ihrem Ausdrucke verschieden beschaffen seyn kann. Wer hätte nicht schon von den schönen und in der That oft Viel sagenden Walzern des unlängst verstorbenen Strauß, Labitzki's und Anderer gehört? — Neckischer Frohsinn bis zu bacchantischer Ausgelassenheit, zärtliches Tändeln bis zur sehnsüchtigsten Gluth sind seine Gegenstände. Bei keinem andern Tanze macht die Musik so sehr die Seele der Bewegung aus wie beim Walzer. Ein geradtheiliger Rhythmus, d. h. in den einzelnen Sätzen, ist ihr nothwendig, doch wie viele Reprisen sie enthält oder ob sie sich zu einer ganzen Kette von Walzern gestaltet, ist ihrem Componisten überlassen, denn hier sind keine bestimmt zugemessenen Touren zu beachten, sondern Alles überläßt sich fort und fort in stets gleicher Bewegung dem Ausdrucke der Musik.

Nimmt der Walzer eine hüpfende Bewegung und damit eine gerade Taktart ($^2/_4$, $^2/_8$, $^4/_4$) an, so wird er zum Hopswalzer, Hopser, Galopp. Die erste Note eines jeden Taktes wird stark accentuirt, und der Ausdruck ist immer der der Freude in allen ihren verschiedenen Graden und Schattirungen.

Der Cotillon, ehemals Renntanz genannt und für den ersten Grad des Veitstanzes gehalten, ist neuerer Zeit nichts Anderes als eine beliebige Zusammensetzung von verschiedenen Tanztouren, die meist in einem Walzer ausgehen, und zu denen nun auch eine

vollkommen walzerartige aus mehreren beliebigen Reprisen bestehende Musik gemacht wird. Von etwas Charakteristischem kann hier nicht die Rede mehr seyn.

Die Quadrille wird stets von vier Paaren getanzt. Daher ihr Name. Und weil das Tanzen in acht verschiedenen Touren geschieht, so besteht auch die Musik, die stets einen heitern, lebhaften Charakter hat, aus vier Reprisen von je 8 Takten im $^2/_4$-, seltener $^3/_8$-Takte.

Die Menuett oder Minuet endlich, die eigentlich ein aus Poitu stammender, höchst graziöser Nationaltanz ist, doch seit einem Jahrhundert schon sich überall eingebürgert hat, steht in einem mäßig geschwinden $^3/_4$-Takte und hat zwei Reprisen, von denen jede 8 Takte lang ist mit einem merklichen rhythmisch-melodischen Abschnitte in der Mitte. Die drei Zeiten eines jeden Taktes haben immer gleichen Notenwerth und das ist das eigentlich Charakteristische an der Menuett. Die erste Reprise schließt gewöhnlich in der Haupttonart oder in der dieser zunächst verwandten Tonart. Reizender Anstand, verbunden mit edler Einfachheit, ist der Hauptcharakter einer Menuett. Das läßt nicht viel Mannigfaltigkeit in der Musik zu; um solche gleichwohl zu erreichen, wird der eigentlichen Menuett wohl noch ein zweiter, rhythmisch eben so eingerichteter und nur sich in einer andern aber verwandten Tonart bewegender Satz zugefügt, der dann das Trio oder **Menuetto alternativo**, die andere, abwechselnde Menuett genannt wird. Der Name Trio kommt daher, weil ehemals der erste Satz, die eigentliche Menuett, stets zweistimmig, und dieser Anhang dann zur Abwechselung dreistimmig gesetzt ward, und der Name Menuett überhaupt soll von dem französischen **menu**, d. i. klein, zierlich, herrühren, weil der Tanz mit kleinen, zierlich abgemessenen Schritten getanzt wird.

Zu den sonstigen Instrumentalstücken der Volksmusik gehören vornehmlichst jene Unterhaltungsstücke, die unter allerhand Namen besonders bei öffentlichen Lustbarkeiten, als Gartenmusiken u. dgl., zur Aufführung kommen, die alle aber hinsichtlich ihres formellen Charakters ein und dasselbe Gepräge tragen. Sie heißen: Potpourri, Quodlibet, Melange oder wie noch anders, d. h. auf gut deutsch nichts Anderes als Gemengsel, Flickwerk. Es sind Tonstücke zusammengesetzt aus verschiedenen schon mehr

oder weniger bekannten Themen; Stückwerke aus Opern oder andern dergleichen größeren wirklichen Tondichtungen genommen und nun nicht blos gewissen Instrumenten angepaßt, sondern auch auf eine mehr oder weniger gefällige Weise aneinandergereiht, mit einander in Verbindung gebracht. Der Verfertiger solcher Tonstücke, wenn sie recht gelungen sind und gefallen, hat kein anderes Verdienst als das der geschickten glücklichen Wahl der einzelnen zusammengesetzten Bruchstücke und der geschmackvollen oder auch wohl gar wirksamen Aneinanderkettung dieser. Gewöhnlich rechnet man dazu noch das Verdienst der geschickten Uebertragung auf die eben gegenwärtigen Instrumente, z. B. der Uebertragung von Gesangsmelodien auf Blas- oder Saiteninstrumente, indeß macht sich das meist von selbst und sind heutigen Tags wenigstens die Instrumente fast alle so vollkommen construirt und charakteristisch genau von einander geschieden, daß kaum noch ein arger Mißgriff in dieser Beziehung möglich erscheint. Daraus geht zugleich hervor, daß Alles, was die eigentliche Anordnung dieser Art Tonstücke betrifft, ihrem Verfertiger überlassen ist. Es sind Mosaikarbeiten; das Holz und Gestein dazu ist schon vorhanden, und es kommt nur darauf an, daß dasselbe geschickt zugeschnitten und je nach seiner natürlichen Färbung aneinander gekittet wird, um ein gefälliges Lichtspiel oder auch wirkliche Figurenbildungen hervorzubringen. Es sind musikalische Ragouts: was für und wie viele Ingredienzien die Köche dazu nehmen, steht in ihrem Willen; je mehr sie solche und so viele nehmen, die zu einander passen und daß das Ganze einen pikanten Geschmack hat, desto geschickter und glücklicher sind sie in ihrer Zubereitung. Von eigentlicher Kunst kann bei solchen Musikstücken keine Rede seyn. Es ißt und trinkt sich ganz herrlich dabei. Genug, wenn dadurch die lebendige Erinnerung an ein wirkliches schon genossenes Kunstwerk in uns rege wird. Ueber die mancherlei musikalischen Namen, welche man derlei Musikstücken auch wohl zu geben pflegt, als „Frohsinn“, „Erinnerung“ (nämlich an Dies oder Jenes) 2c. 2c., brauche ich Nichts weiter zu sagen: sie sind willkührlich erfunden, um die Aufmerksamkeit zu reizen.

Anders verhält es sich mit den sogenannten Ouverturen, die auch nicht selten bei solchen öffentlichen Musiken gehört werden. Sie sind wirkliche Kunstwerke, bilden immer ein vollständiges

Ganze, wenn sie auch ursprünglich vielleicht, wenigstens zum Theil, für andere Instrumente bestimmt sind, als mit welchen wir sie da hören. Die Ouverture ist der Einleitungssatz zu irgend einem größeren poetischen Werke, als Oper, Schauspiel oder dergleichen. Sie hat den Zweck, das Gemüth des Hörers in diejenige Stimmung zu versetzen, welche zum vollen, ganzen und rechten Genusse dieses nothwendig ist. Das kann sie auf verschiedene Weise. Entweder faßt sie die Hauptideen, den Totalcharakter des ihr nachfolgenden Werks auf, und sucht nun den damit übereinstimmenden Seelenzustand in einem eigenen Gebilde zum Ausdrucke zu bringen und so in dem Hörer rege zu machen, oder nimmt sie auch einzelne besonders hervorstechende Charaktere aus demselben heraus und läßt sie der Reihe nach in gewissermaßen leichten flüchtigen Skizzirungen auf einander folgen, so daß der Hörer gleichsam ein Programm, ein Modell im Kleinen von dem vor Augen bekommt, was sich nachgehends in vollständiger Ausführung vor ihm entwickeln soll. Im ersteren Falle ist die Ouverture weit mehr Dichtung als im zweiten. Dort ist sie so zu sagen der musikalische Prolog, ein Tongedicht für sich, das seinen Zweck der Gemüthsstimmung unmittelbar verfolgt. Hier überläßt sie dies mehr dem Zuhörer, indem sie voraussetzt, daß nach und nach diejenigen Gefühle in ihm rege werden, welche zur richtigen Auffassung des Ganzen nothwendig sind, wenn er vorher Gelegenheit hat, dieses im Kleinen, seine einzelnen Gebilde in leichten Skizzirungen anzuschauen. Es ist schon viel darüber gestritten worden, welche Ouverturenform die bessere ist. Jedenfalls ist die zweite die leichtere, und so sind denn auch die meisten Ouverturen, welche wir hören, so beschaffen; aber gewiß ist, daß in dieser Form die Ouverture häufig als nichts Besseres erscheint, denn ein vorhin beschriebenes Potpourri, nur daß hier die einzelnen an einander gereihten Sätze natürlich stets aus e i n e m und zwar dem nachfolgenden Werke genommen seyn müssen, während ein Potpourri seine Stoffe auch aus verschiedenen Quellen schöpfen kann.

Potpourri's und Ouverturen — sagte ich — hört man häufig bei öffentlichen Musikaufführungen, sogenannten Gartenmusiken oder in den für Jedermann offenen Sälen der Gasthöfe. Die Musiken selbst heißen dann auch wohl C o n c e r t e, und es scheint somit nöthig, hier die Erklärung auch dieses so häufig im Leben vor-

kommenden Wortes einzuschalten. Was ist ein Concert? — Das Wort kommt aus dem Lateinischen her und heißt zu deutsch so viel als Streit, Wettkampf. Es wird damit eine Musikaufführung bezeichnet, bei der immer mehrere Musikstücke zu Gehör gebracht werden und bei der dann in der Regel auch mehrere Personen zu diesem Zwecke zusammenwirken. Jene Stücke und diese Personen streiten da gewissermaßen um den Vorrang, um das meiste Gefallen, die größere Leistung; sind in einem Wettkampfe um den Beifall der Hörer oder auch um die größere Wirkung auf diese begriffen. Sie haben schon von Concerten reden gehört oder werden noch davon reden hören: Sie werden nie irren, wenn Sie diese Erklärung festhalten. Nach den Orten und Zeiten, wo und zu welchen dergleichen Concerte statt haben, unterscheidet man auch wohl Gartenconcerte, Morgenconcerte, Abendconcerte ꝛc. ꝛc., und nach den Organen, wodurch die Aufführungen geschehen, Vocalconcerte, Instrumentalconcerte, Militärconcerte (Concerte von Militärinstrumenten), Geigenconcerte ꝛc. ꝛc.

Das jedoch nur nebenbei: zu unserm eigentlichen Gegenstande zurückkehrend stoßen wir nun aber auf eine Form, die in der Instrumentalmusik für uns eben so wichtig ist als im Gesange das Lied. Ich meine den M a r s ch. Keiner unter Ihnen, der nicht schon an das bloße Wort allerhand Gedanken knüpfte. Unter allen reinen Instrumentalstücken ist der Marsch die populärste Form. Wie alles Volk sein Lied hat, so auch seinen Marsch. Das Kind schon trommelt, pfeift, singt, brummt oder klappert sich ihn. Der Marsch ist die Musik, die wir zu unserm Gange machen und die daher rhythmisch eben so geregelt seyn muß, wie dieser selbst ist, aber die auch noch den besondern Zweck hat, das Anstrengende, die Mühseligkeit des Gehens zu erleichtern, daher so eingerichtet seyn muß, daß sie den Gang in noch wo möglich größere rhythmische Ordnung bringt und darin erhält, denn eben das, diese streng rhythmische Regelung, ist das Mittel zu jenem Zweck. Daraus erklären sich alle sonstigen formellen und nicht blos formellen, inneren und äußeren Eigenthümlichkeiten des Marsches. Bei unserm Gange kehrt der schwere rhythmische Accent stets nach dem zweiten leichtern wieder und beide Accente haben eine gleiche Zeitdauer. Anders marschirt kein gesunder Mensch, wenn er einen geregelten, ordnungsmäßigen Gang hat, und nur

dieser erfüllt den Begriff von Marsch. So muß denn auch das begleitende Musikstück, das wir Marsch nennen, stets in einer geraden Taktart stehen, $^4/_4$-, $^2/_4$- oder $^6/_8$-Takt, und die rhythmische Anordnung seiner Melodie und Harmonie muß so beschaffen seyn, daß die beiden accentischen Hauptmomente dieser Taktarten stets merklich hervortreten. Das rhythmische Gefühl muß dadurch gewissermaßen so angeregt werden, daß es drängt zu gleichmäßiger Fortbewegung. Ein guter Marsch trifft wie ein elektrischer Funke unsere Glieder; es ist unmöglich dabei ruhig stehen zu bleiben oder anders, schneller oder langsamer, die Füße zu bewegen; und wenn nun auch sein übriger Charakter zu seiner Bestimmung paßt, so kann er von unbeschreiblicher Wirkung seyn, indem er das ganze Seyn des Menschen durchpulsirt. Nirgends mehr Uebereinstimmung als zwischen den Bewegungen unsers innern Organismus und denen eines Marsches. Es wird dieser zu Fleisch und Blut. Vielleicht haben Sie schon von den mancherlei Wunderwirkungen gehört, die von gewissen Märschen im Felde, in den Schlachten hervorgebracht worden seyn sollen: es sind das keine Mährchen. Der Militärmarsch besonders, athmet er bei seinem stark markirten Rhythmus zugleich Entschlossenheit, Muth, eine männlich erhabene Schöne, so vermag er zu Heldenthaten hinzureißen, vor welchen ohne eine solche das ganze Nervensystem in Aufregung setzende Anfeuerung wohl Mancher zurückbeben dürfte. Der Militärmarsch nämlich hat zugleich die Bestimmung, alle eigenthümlichen Bewegungen der Truppenkörper als solcher zu begleiten und muß somit einen diesen angemessenen soldatischen Charakter tragen, wie kein anderer Marsch. Jeder Ton da muß ein enthusiasmirendes, begeisterndes Commandowort seyn, mag er von Trompeten oder Trommeln, Pfeifen oder Hörnern erschallen. Wohin kein Vorwärts des Feldherrn reicht, dringt die Fanfare der Hautboisten oder das eigene Hurrah und der Marsch, der Schlachtgesang der Soldaten. Denken Sie nur an den bekannten preußischen Grenadiermarsch, das Malboroughlied, die Marseillaise (erzählen wir davon und von ähnlichen berühmten Märschen Näheres). Weil sich der militärische Marsch allen Arten von Bewegungen der Truppenkörper anzupassen hat, so theilt er sich in verschiedene Untergattungen: es giebt einen Parademarsch und einen Geschwindmarsch. Letzterer heißt auch wohl Quickmarsch. Ersterer muß immer mehr Majestätisches, Er-

habenes, gleichsam Paradirendes haben; bewegt sich daher auch in einem langsameren, gemächlicheren Tempo, als der letzte, der sich dagegen durch mehr melodischen Reiz auszeichnet. Auch einen Fahnenmarsch giebt es, der gewöhnlich durch ein ganzes Armeecorps gleich ist und gespielt wird, wenn die Fahne aus ihrem Standquartier abgeholt oder dahin zurückgebracht oder wenn solche als Mahnung zur Treue vor den Regimentern vorüber getragen wird. Von den Märschen anderer als militärischer Bestimmung steht hinsichtlich des Charakters dem gewöhnlichen Kriegsmarsche am nächsten der sogenannte Triumphmarsch, der sich wo möglich noch festlicher, glänzender, brillanter gestaltet und dagegen lieber von dem Ermuthigenden abgiebt. Ebenso verhält es sich mit jedem eigentlichen Festmarsch. Der gewöhnliche sogenannte Bürger- oder profane Marsch, der dazu bestimmt ist, feierliche Aufzüge der Bürger, wie bei Schützenfesten u. dgl., zu begleiten, beschränkt sein Eigenthümliches dagegen meist nur auf einen feierlichen Ernst. Nicht einmal mit dem Markiren des Rhythmus nimmt er es so genau: wenn nur der Aufzug selbst dadurch so ziemlich in Ordnung gehalten wird, so mag die Taktart seyn welche sie will. Ganz verschieden von allen genannten Märschen ist der sogenannte Todten- oder Trauermarsch, der die wehmuthsvolle Feier der Leichenbegängnisse erhöhen und die Züge der Leidtragenden dabei begleiten soll. In langsam, tief gehaltenen Trauerklängen rollt er dahin, und selbst sein Rhythmus scheint zu ersticken. Ein bloßer Trauerchoral vermag daher auch wohl seine Stelle zu vertreten. Wie die Thränen des Schmerzes rollen und der wahrhaft tief Bekümmerte nie eines vollkommen geregelten Ganges fähig ist, so ist der Rhythmus des Todtenmarsches, und wie die Sprache des Wehklagenden, so seine Kläuge, seine Melodien. Der beschriebene Rhythmus des Marsches ist übrigens nicht blos in Beziehung auf den taktischen Accent zu verstehen, sondern auch die einzelnen Sätze und Perioden müssen sich dadurch merklich auszeichnen. Nach einem Marsche, in welchem die einzelnen Sätze nicht alle gleich groß sind und zwar immer eine gerade Anzahl von Takten umschließen, und in welchem dieselben nicht merklich geregelt hervortreten, läßt sich nicht marschiren. Der Marsch muß durch und durch einen Rhythmus haben, dessen Formen dem Rhythmus des geregelten menschlichen Ganges entsprechen. Aus wie vielen einzelnen Theilen oder Re-

prisen der Marsch besteht, ist willkührlich, in der Regel nur aus zwei bis höchstens vier.

Damit könnte ich die ganze Formenlehre schließen, indeß fallen mir noch zwei andere Musikstückarten ein, die, wenn auch an sich nur noch wenig gebräuchlich, doch ihre Idee im Volke zurückgelassen haben. Es sind dies die Serenade und Aubade. Erstere ist das, was wir im gemeinen Leben Ständchen nennen, und Letztere jede Morgenmusik. Beide werden Personen, denen man öffentlich Achtung oder Zuneigung bezeigen will, vor den Fenstern ihrer Wohnung dargebracht. Früher hatte man dazu eigens bestimmte und jene Namen tragende Tonstücke, jetzt nimmt man dazu, was man hat und kann, und sucht nur zu sorgen, daß es für die Person, der man huldigt, wie zu der Veranlassung, aus welcher man huldigt, paßt. Bei den Morgenmusiken sollte man übrigens aus Rücksicht auf ihre Zeit stets wenigstens mit sanften, weichen Tonstücken anfangen, und von da erst zu immer kräftigeren, geräuschvollern übergehen: der Tag bricht an, ein milder Schimmer nur ruht noch auf der Erde und nach und nach erst tritt die Sonne in vollem Glanz hervor; der Gehuldigte schläft noch, nach und nach erst wird er wach und weiß er sich die Töne zurecht zu legen, die ihn so süß aus dem Schlummer wecken. Für die Serenade scheint sich das gerade Gegentheil zu ergeben.

* * *

Nachbemerkung. Hier wäre das Capitel zu Ende, doch möchte ich noch die Nothwendigkeit andeuten, den Schülern alle die genannten und beschriebenen Formen auch zu wirklicher Anschauung zu bringen. In der Beschreibung selbst weiter zu gehen als hier geschehen, dürfte nicht gerathen seyn. Unsere Schüler brauchen keine Detailkenntniß, sondern nur ein Totalwissen in diesen Dingen; aber ist ihnen das durchaus nothwendig, so ist auch nothwendig, daß wir das umschreibende Wort sofort mit einem beweisenden lebendigen Beispiele belegen, und es ist dies um so nothwendiger, als wir hier eine ganz vorzügliche Gelegenheit haben, dem Geschmacke der Schüler, ihrer musikalischen Anschauungsweise, um nicht zu sagen ihrer Kunstanschauung, eine edle Richtung zu geben. An Material dazu wird es Keinem von uns fehlen. Auch muß jede einzelne Form sofort nach ihrer Beschreibung mit

Beispiel belegt werden. Kann dies mehrfach geschehen, um so besser; wo nicht, muß wenigstens das Vortrefflichste und den Schülern Faßlichste ausgewählt werden. Bei den Liedern und Gesängen nehme man dabei zugleich auf den Text Rücksicht. Das Beispiel giebt Veranlassung, die Beschreibung und Erklärung der Form zu wiederholen und in ihren einzelnen Momenten durchzugehen. Werden daran zugleich Unterredungen über den psychischen Inhalt und Charakter des beispielsweise angeführten Tonstücks geknüpft, so fördert dies die Auffassung, die Leichtigkeit im Verstehen musikalischer Vorträge und den innern Drang, aller Musik nicht blos das äußere Ohr zu leihen, sehr. Daß Letzteres aber geschehe, ist sehr wesentlich für den ganzen Unterricht. Vermögen wir es dahin zu bringen, daß unsere Schüler bei Allem, was sie hören, nicht blos mit dem äußern Ohre zuhören, so haben wir Alles gewonnen, denn wir haben gewonnen, daß die innere Seelenresonanz in steter Thätigkeit ist, und daß somit bei allem Denken und Thun auch das Gefühl ein Wort mitspricht; wir haben gewonnen, daß unsere Schüler nicht blos Wisser, sondern auch Menschen „von Gefühl" sind, wozu sie kein anderer Unterricht so unmittelbar erziehen kann. Bei den Opern, Messen, Oratorien 2c. 2c. wird es zwar unmöglich seyn, die Lehre zugleich von einem lebendigen Beispiele zu begleiten; aber erkundigen wir uns hier nur, was unsere Schüler Derartiges vielleicht schon gehört haben, und knüpfen wir unmittelbar hieran die Beschreibung, so ist jener Mangel schon so ziemlich ersetzt. Sind die eben in Rede stehenden Formen solche, daß die Schüler selbst ein Beispiel ausführen können, so geschehe dies, denn es ist das nichts Anderes als die eigene Lösung einer Rechenaufgabe: sie hilft in derselben Zeit noch einmal so weit vorwärts auf dem Lernwege als alles fremde Zuführen von Beispielen, als alles fremde Entwickeln der Lösung. Ob die ganze Lehre einen eigenen Cursus des Unterrichts ausmachen oder unmittelbar mit den praktischen Sing- oder Spielübungen in Verbindung gesetzt werden soll, so daß aus ihr jedesmal der Abschnitt genommen wird, der zu dem neuen Tonstücke paßt, das diese zu Handen der Schüler bringen, verdient Ueberlegung. Ich entscheide mich für Ersteres, weil Vieles darin doch schon manche praktische Fertigkeit und manches Wissen voraussetzt, und weil so auch die nöthige Uebersicht über das gesammte Formen-

wesen erleichtert wird; doch mag auch das zweite Verfahren gar trifftige Gründe für sich haben, ja sich gewissermaßen von selbst zu ergeben scheinen. Indeß was dies anbelangt, habe ich gleichwohl meine Bedenken: die Lehre wird in diesem Falle eigentlich nur eine vorbereitende seyn und nicht einen wirklichen Theil unsrer Poetik, die hier Aufgabe ist, ausmachen können. Auch die bloßen Lese- und Declamationsübungen schließen Gedichte nicht von sich aus und jeder gewissenhafte Lehrer wird bei einem solchen dem Schüler sagen, durch welche Form- und Charaktereigenthümlichkeiten sich das Gedicht auszeichnet, zu welcher Gedichtgattung es gehört, das da eben gelesen oder declamirt wird; aber es wird dies keineswegs in der Weise geschehen oder geschehen können, die nachgehends die Poetik für den eigentlichen Sprachunterricht überflüssig machte. Nun, ein entscheidendes Urtheil will ich mir in der Sache nicht erlauben. Sie verdient Ueberlegung, sage ich. Worüber aber keinerlei Zweifel obwalten kann, ist, daß wir den Schülern stets das Schönste, Beste als Beispiel vorführen müssen. Die Milch, die wir ihnen hier und jetzt zu trinken geben, behält ihre Wirkung für ihr ganzes Leben. Warum können wir ältere Kunstleute uns so schwer oder gar nicht befreunden mit den Neuerungen, die eine jüngere Generation in manchen Formen vornimmt? — Die Ursache liegt in unsrer Kunstschule. Daß man im Volke noch so viele der gemeinsten Gassenhauer hört, welche nicht selten zur betrübendsten Unsittlichkeit reizen, daß wir die Plätze vor und um den gemeinsten, sittenverderblichsten Schaustellungen noch stets so besetzt finden, sind nur die Schulen und namentlich der Kunstunterricht in diesen Schuld. Würde hier dem Volke von klein auf eine innigere Freude am Edlen, Guten eingeprägt, sorgten wir mehr hier für Bildung des Geschmacks, die Erscheinungen würden sich bald verlieren und damit auch die ganz entgegengesetzten Folgen im ganzen Leben sich darthun. Ich habe früher schon einmal eines Ortes erwähnt, dessen Schule mir bei Vielem, was ich hier niederschreibe, vorschwebt: ich will davon schweigen, daß sich beweisen läßt, daß seit 40 und mehr Jahren Nichts in dem Orte vorkam, was irgend ein Einschreiten der Obrigkeit nöthig gemacht hätte, aber erwähnenswerth ist, daß fast eben so lange auch alles Unmoralische, Schmutzige aus dem Dorfe gewichen. In den Gasthäusern oder vor den Thüren wird gesun-

gen und gespielt mehr als anderswo, aber was? — Ich habe, es sind nun gegen 20 Jahre her, selbst einmal angehört, daß, als ein Schuhmachergeselle in einem der Gasthäuser ein schmutziges Lied anstimmen wollte, derselbe sofort von Andern an seinem Tische die ernste Mahnung erhielt, „alsobald seine Gemeinheiten für sich zu behalten oder man werde ihn hinführen, wo dergleichen zu Hause, hier bei uns nicht," und „bei uns nicht," tönte es von allen Tischen wieder, „wo mag der saubere Bursche her seyn?" — Und dazu sehe man den Ort, seine Bewohner, höre dem Gespräche ꝛc. ꝛc.! Einmal dem Geschmacke eine gute Richtung gegeben und auf solcher Grundlage zwar, wie unser Unterricht bereits geschaffen, zeigt sie sich überall, in allen Beziehungen. Damit soll und kann aber nicht etwa gesagt seyn, daß die Beispiele in lauter absonderlichen Kunstwerken bestehen müssen; classische Bildung haben wir nicht zu erzielen; aber auch das Populärste, Gefälligste kann rein seyn von allem Gemeinen, Ordinären, Häßlichen.

Achtes Capitel.

Vortragslehre.

1. Im Allgemeinen.

Jedes Tonstück, einerlei von welcher Form, war uns ein Gedicht, ein musikalisches Gedicht. Der Vergleich ist unbedingt zu verstehen, denn selbst das mehr oder weniger Gelungene, Geistreiche, Sinnige, Wohlgefällige entscheidet in dieser Beziehung nichts; es giebt schlechte und gute Gedichte, Gedichte aber sind alle, so bald darin irgend welche Gedanken in gebundener Redeform ausgedrückt werden. Es giebt und gab von jeher falsche und ächte Poeten, Dichter und Dichterlinge; was sie hervorgebracht, muß immer Gedicht heißen. Wir haben dafür keinen andern Namen, wenn wir nicht sofort einen zugleich den Werth der Sache bezeichnenden wählen wollen. Doch das Gedicht für sich macht noch nicht die eigentliche Musik; hiezu ist noch ein anderes Medium nothwendig. Da, in dem Notenhefte, das ich eben in der Hand

habe, sind mehrere und verschiedene Tonstücke enthalten, sie alle sind Gedichte, aber sind sie damit auch schon Musik? — Nein! wir hören sie nicht, sie sind blos in der schriftlichen Aufzeichnung, in der Notenschrift vorhanden, und Musik ist immer eine hörbare Erscheinung. Die Note ist noch keine Musik. Viele pflegen zwar die Notenhefte oder Notenbücher, in denen die Tonstücke, die sie spielen oder singen, aufgezeichnet sind, „ihre Musik," ihre „Musikhefte," zu nennen; „ich habe meine Musik vergessen," heißt es da, „wo ist meine Musik?" „dort ist meine Musik;" das ist aber falsch, eine Verwechselung der Begriffe, ein Mißbrauch des schönen Namens Musik. Von „Ihrer Musik" können Sie erst reden, wenn Sie die in Ihren Notenheften aufgezeichneten Tonstücke wirklich singen oder spielen, denn Musik will nie mit dem Auge, sondern immer mit dem Ohre wahrgenommen werden. Bis dies der Fall bleiben die Hefte bloße Notenhefte, todte Bücher, Nichts weiter als „Musikalien," wie man sich auszudrücken gewohnt geworden ist. Und so fordert denn auch das fertige Gedicht, daß es zu wirklicher Musik wird, immer noch einen zweiten Factor, jenen, der es dermaßen in Erscheinung ruft, daß es von Dritten, Vierten, allen Gegenwärtigen gehört werden kann. Man nennt das **Vortrag**, die Declamation des musikalischen Gedichts. Bevor es vorgetragen wird, ist noch kein Tonstück, unbekümmert um seine Form, wirkliche Musik; erst durch den Vortrag erhält es Leben, Fleisch und Blut, Wahrheit, Wirklichkeit. Das hat den musikalischen Dichtern und Tonstückverfertigern schon vielen und großen Kummer verursacht. Nur in den seltensten Fällen nämlich sind sie auch diejenigen, durch welche das, was sie in Noten aufgezeichnet haben, wirklich zu Gehör gebracht, wirklich vorgetragen wird, meistens geschieht dies von Andern, denn abgesehen davon, daß sie nicht alle die dazu nöthige praktische Fertigkeit besitzen, können sie ja auch nicht überall zugegen seyn, wo ihre Noten gesungen und gespielt werden sollen, und ist nun richtig, daß das ganze Verständniß, die Wirkung eines Tonstücks davon abhängt, wie die Töne, aus denen es zusammengesetzt worden ist, zur Erscheinung gebracht werden, in welchen Klangeigenschaften, in welcher Art der Vertheilung von Licht und Schatten, in welcher Bewegung ꝛc. ꝛc., so urtheilen sie auch ganz richtig, wenn sie sagen, daß das ganze Schicksal ihrer Werke, ihr gesammter Ruf in den

Händen derer liegen, von denen diese vorgetragen werden. Tausendmal mehr, sagen sie, würden wir wirken, ungleich mehr Schönes würde in der Welt seyn, wenn wir lauter solche Spieler und Sänger fänden, die unsere Werke richtig vorzutragen verstehen. Wie viel glücklicher, klagen sie weiter, ist da der Dichter und noch mehr der Maler daran; der poetisch verständige Leser braucht der Schauspieler nicht, um die Schönheiten der Werke jenes zu empfinden, zu begreifen und in sich wirken zu lassen, und wie dieser sein Gebilde gemacht hat, so ist es da und bleibt es, ein Jeder kann kommen, es anzuschauen und stets findet er es in derselben ursprünglichen Gestalt; wir dagegen, wir gleichen so zu sagen Glücksspielern, Preis gegeben Launen und Momenten, und unter tausendmalen dürfen wir kaum einmal hoffen, wirklich verstanden zu werden und so so glücklich zu seyn, daß das, was wir mühsam geschaffen, auch in seiner ersten wirklichen Gestalt in's wirksame Leben gefördert wird! — Man kann nicht geradezu widersprechen; doch bedenken sollten die Herren auch, daß sie dagegen alle anderen Künstler wieder an Popularität weit überragen. Der poetisch verständige Leser bedarf allerdings der Schauspieler nicht, um von den Schönheiten eines Gedichts ergriffen zu werden; aber poetisch verständig muß er doch auch seyn, um es selbst sich in seiner ganzen wirksamen Schöne versinnlichen zu können, dem musikalischen Vortrage dagegen stehen alle Herzen und Ohren offen, so bald er nur einigermaßen die Töne giebt, wie sie gegeben werden sollen. Das Gebilde des Malers steht allerdings unveränderlich da in seiner ursprünglichen Gestalt, aber immer auch nur einmal, nur wenigen Schauern zugänglich, für alle andere Welt so gut als gar nicht vorhanden, während die Aufzeichnungen des Tondichters sich mittelst des Notendrucks in unverfälschter Gestalt so sehr vervielfältigen, daß alle Welt sich ihrer zu freuen vermag, da es überall Leute giebt, welche die Aufzeichnungen zu lesen und durch das vorgeschriebene Organ zu Gehör zu bringen verstehen. Dann gehört auch gar nicht so Viel dazu, hierbei immer wenigstens so ziemlich das Rechte zu treffen. Unsere Tonschrift nämlich ist, wie wir längst wissen, so ausgebildet, daß sie Mittel genug darbietet, Alles, was zu einem richtigen und guten Vortrage des aufgezeichneten Tonstücks gehört, verständlich und leicht erkenntlich, weil dem Auge sichtbar vorzuschreiben, und daß, wenn das geschehen ist,

von Einem, der die Bedeutung der daher gehörigen Zeichen kennt, kaum noch irgend ein wesentlicher Fehl in dieser Beziehung begangen werden kann. So beruht die Schönheit und Richtigkeit des Vortrags z. B. wesentlich auf der richtigen Wahl des Tempo's und überhaupt rhythmischen Nuancirung der Töne: bei welchem Verständigen aber ließen darin die verschiedenen Takt- und Tempozeichen und was sonst daher gehört noch einen Zweifel? Wieder beruht die Schönheit und Richtigkeit des Vortrags namentlich auf der rechten Erfassung des in dem Tonstücke dargestellten Seelenzustandes; aber wenn wir die verschiedenen Dichtungsformen kennen und wissen, durch welche Charaktere sich dieselben auszeichnen, und wenn uns außerdem die Tonsprache der einzelnen Gefühle und Affekte selbst schon ziemlich geläufig ist, was braucht es dann, zumal neben den vielen darauf hindeutenden Tonschriftzeichen und Kunstwörtern in den Noten, noch Besonderes, um hierin keinen erheblichen Fehlgriff zu thun? — Ja, haben die Tondichter bei ihren Aufzeichnungen nur alle Mittel, die ihnen die Tonschrift zur sichtbaren Darstellung ihrer poetischen Gebilde darbietet, sorglich und richtig benutzt, so ist Einem, der das rechte Verständniß von diesen Dingen hat und den zum Vortrage nöthigen Grad praktischer Fertigkeit besitzt, kaum noch möglich, durch diesen das Werk so zu verunstalten, daß jene Klage der Dichter wirklich gerechtfertigt erschiene, außer er hätte nicht den besten Willen, seine Kunstgeschicklichkeit geltend zu machen, was übrigens kaum je angenommen werden darf, oder — und damit kommen wir auf die Hauptbedingung eines guten Vortrags — er verstände nicht, sich in denjenigen Gemüthszustand zu versetzen, welcher nöthig ist, um mit ganzer Wirkung eine Sprache zu reden, wie in dem vorzutragenden Tonstücke geredet wird. In der That, das ist nach Allem, was wir schon von Musik wissen, das Haupterforderniß und die größte Schwierigkeit eines wahrhaft richtigen, gelungenen Vortrags. Wer nicht freudig, traurig, wehmüthig, zornig, andächtig ꝛc. ꝛc. gestimmt ist, vermag auch nicht in den rechten Tönen der Freude, Trauer, Wehmuth, Andacht ꝛc. ꝛc. zu reden. Darauf also, daß Sie sich in die rechte Stimmung versetzen, daß Sie den in dem vorzutragenden Tonstücke dargestellten Seelenzustand zu Ihrem eigenen machen, wird Alles ankommen, daß Sie dieses nun auch ganz im Sinne seines Dichters, in seiner eigentlichen und ersten

Gestalt zu Gehör bringen, denn daß Sie nicht unternehmen werden, ein Tonstück vorzutragen, welches eine andere oder mehr praktische Fertigkeit erfordert, als Sie besitzen, und daß Sie Alles, was Sie spielen oder singen, deutlich, präcis, rein und schulgemäß richtig singen und spielen, darf ich wohl als sich von selbst verstehend voraussetzen, ja in erstrer Beziehung werden Sie sogar wohlthun, wenn Sie wenigstens bei Vorträgen vor Andern immer solche Tonstücke wählen, die nicht einmal so viel praktische Fertigkeit erfordern als Sie besitzen, weil der Vortrag dann immer um so präciser, reiner, gerundeter, fließender, zusammenhängender, brillanter ausfallen wird und muß, als thun Sie das Gegentheil. In jenen Zustand, jene Stimmung werden Sie sich am sichersten versetzen, wenn Sie vor dem eigentlichen Vortrage das Tonstück mehrere Male mit Aufmerksamkeit durchgehen, sich dabei seinen Charakter recht deutlich vergegenwärtigen, und wenn Sie dann die Gefühle, die dadurch in Ihnen rege werden, an gewisse, bestimmte Vorstellungen knüpfen, natürlich solche Vorstellungen, die mit dem Charakter des Tonstücks selbst übereinstimmen, z. B. das Gefühl der Trauer an irgend einen schmerzlichen Vorgang, das der Freude an irgend ein entgegengesetztes Ereigniß ꝛc. ꝛc. So werden Sie immer auch die einzelnen Nebenzustände am besten treffen, in welche der Hauptseelenzustand bei seiner Entäußerung überzugehen oder die er nebenbei noch rege zu machen pflegt. Am leichtesten zu lösen ist diese Aufgabe bei Gesangsvorträgen. Da brauchen wir nur den Text recht aufmerksam zu lesen und uns einen Menschen zu denken, der eine solche Sprache zu führen in dem Falle ist: da vergegenwärtigt sich ganz von selbst der letztere, ja es werden Gedanken in uns wach, die alle möglichen daher gehörigen Umstände in lebendige Vorstellung rufen und mit dieser bewegt sich auch das Gefühl in jener Sphäre, welche keinen andern als den für den Ausdruck rechten Ton anstimmen läßt. Da geschieht es, daß man sagt, es wird mit Ausdruck, mit Gefühl gesungen. Es hat diese Redeweise einen doppelten Sinn, einen objektiven und subjektiven. Einmal will man damit andeuten, daß wirklich Etwas durch den Vortrag ausgedrückt wird, ein Gefühl, ein gewisser Seelenzustand, ein gewisser Vorgang im Innern, und dann, daß der Vortragende, Sänger oder Spieler, in der That selber empfinde, was er singt und spielt. In der Wirklich-

keit, der Sache selbst aber läßt sich Keines von dem Andern trennen. Wir können nicht ausdrucksvoll singen oder spielen, d. h. durch unsern Vortrag wirklich Etwas ausdrücken, wenn wir nicht zugleich dies selbst und zwar sehr rege und deutlich empfinden, und umgekehrt kann und wird auch unser Vortrag niemals ausdruckslos seyn, wenn das, was durch das Tonstück ausgedrückt werden soll, während seiner wirklich von uns empfunden wird. Es ist dieser Zusammenhang ich möchte sagen ein nothwendiges Naturgesetz, das sich erklärt durch das bei Leben und Thätigkeit unauflösliche Band zwischen Seele und Leib. Es kann dieser nie Etwas recht thun, wenn nicht jene zugleich den innigsten Antheil daran nimmt, und es kann in jener Nichts lebendig werden, das sich nicht sofort auch in diesem äußert, auf die Thätigkeit dieses Einfluß hat.

So wissen wir so ziemlich, nicht blos was Vortrag ist, sondern auch was dazu gehört, ein Tonstück gut und richtig vorzutragen. Dem bloßen Begriffe nach ist Vortrag die Versinnlichung, die Hörbarmachung, so zu sagen die Declamation des musikalischen Gedichts, die wirkliche musikalische Belebung eines Tonstücks. Gut und schön ist dieselbe nur, wenn dadurch in Wahrheit zum Ausdrucke, zur Wahrnehmung gebracht wird, was der Dichter des Tonstücks durch dieses hat ausdrücken wollen und was wirklich dadurch zur Wahrnehmung gebracht werden kann. Dieser Ausdruck beruht besonders auf einer richtigen Accentuation und Interpunktion der Töne. Solche aber ist meist rhythmischer Natur und zum guten Vortrage gehört daher vor allen Dingen die rhythmisch richtige Bewegung der Töne. Wo sie mehr emphatischer Natur ist, da ist ihre Besonderheit gewöhnlich durch einzelne sogenannte Vortragszeichen in der Tonschrift angedeutet worden, und der gute Vortrag fordert somit ferner genaueste Beobachtung dieser Zeichen. Kein piano oder forte, kein crescendo oder decrescendo, kein accelerando oder ritardando, kein sforzando oder wie die Zeichen dieser Art alle heißen, dürfen Sie unbefolgt vorübergehen lassen, wenn Sie ein Tonstück gut vortragen wollen. Es gehört dies auch schon zu der sich von selbst verstehenden Präcision des Vortrags, wenn gleich dieselbe mehr als Theil der zu dem Vortrage nöthigen praktischen Fertigkeit erscheint. Wer letztere nämlich in ausreichendem Maaße besitzt, wird Alles rein und deutlich spielen

oder singen, keinen Ton so zu sagen verschlucken; nirgends poltern, stottern, wanken, schwanken, und das ist die Präcision des Vortrags; aber es fordert diese doch auch noch mehr, sie fordert zugleich, daß jedwedem andern Zeichen in der Tonschrift auch volle Rechnung getragen wird. Es steht Nichts umsonst da, jedes Wort bis herab zu jedem Pünktchen hat seine Bedeutung und es kann diese bisweilen von dem wesentlichsten Einflusse auf die eigentliche Schönheit, die Ausdrucksfülle des Vortrags seyn. Bei einem Fehlen daher gehöriger Vortragszeichen, so wie hinsichtlich des Grads der Würdigung derselben muß das eigene Gefühl des Sängers oder Spielers die nöthige Vorschrift geben, denn der Ausdruck beruht ferner auch auf einem richtigen und lebendigen Erfassen des dem Tonstücke unterliegenden eigentlichen Ausdrucksgegenstandes. Wie stark oder schwach wir die einzelnen Accente, **forte**, **piano**, **sforzando** rc. rc. vorzutragen, wie sehr wir bei einem **accelerando** zu eilen, bei **ritardando** anzuhalten, das **staccato** abzustoßen, das **ligato** zu binden rc. rc., und ob wir dergleichen Tonnuancirungen auch anzubringen haben selbst wenn und wo sie nicht ausdrücklich vorgeschrieben worden sind, entscheidet das eigene Gefühl des Spielers oder Sängers, aber es entscheidet darüber auch nur richtig, wenn es selbst von dem Ausdrucksgegenstande lebhaft ergriffen, tief durchdrungen ist, und wie dies erzielt wird, habe ich bereits angegeben. Wer ein Trauerlied zu singen hat, wird sich nie eines guten Vortrags rühmen und daher sich nie auch eine Wirkung versprechen dürfen, wenn er in dem Augenblicke vielleicht an lustige Dinge denkt und im Herzen sich froher Tage und Stunden oder Ereignisse erinnert. Wer umgekehrt von Sorgen oder Schmerzen, einerlei welcher Art, gequält wird, kann nie in solchen Augenblicken den rechten Ton zu heitern, lebensfrohen Gesellschaftsliedern finden. Wie und wo wir ein Tonstück vortragen, immer müssen wir uns seiner Ausdrucksweise durch das Mittel übereinstimmender Betrachtungen vollständigst hingeben, damit derselbe Seelenzustand in uns rege wird, der dadurch ausgedrückt und zur Betrachtung, Wiederempfindung hingestellt werden soll, denn nur so werden alle die Töne, die von uns ausgehen, zu einer wirklichen Sprache des Herzens, zu einem wirklichen unmittelbaren Seelenausdrucke werden. Ich habe den Vortrag die Declamation des musikalischen Gedichts genannt: der

Vergleich trifft vollkommen zu. Wenn Sie ein Gedicht gut declamiren wollen, so gehört dazu allerdings reine, richtige, deutliche Aussprache aller Worte, Wörter und Sylben, eben solche Accentuation und Interpunktion, die gehörige Unterscheidung von Haupt-, Zwischen- und Nebensätzen und auch eine nicht minder richtige, dem Charakter des Gedichts angemessene Bewegung in der Stimme oder vielmehr in der Wortfolge, aber es gehört dazu unerläßlich nothwendig auch, daß Sie den richtigen Sinn, allen Inhalt des Gedichts sorgfältig erfaßt und in sich aufgenommen haben, denn nur alsdann werden Sie bei allen jenen Dingen auch dasjenige Maaß und diejenige tonische oder sprachliche Färbung treffen, welche dazu gehören, diesen Inhalt in lebendigem frischem Farbenspiele zu deutlichster Anschauung und Auffassung dem Zuhörer vorzuführen. Nur wer von dem, was er liest oder declamirt, selbst wahrhaft und tief ergriffen ist, wird und kann auch Andere wieder ergreifen. Und wie, wodurch läßt sich jenes Selbstergriffenseyn erzielen? — Ich berufe mich auf Ihre eigene Erfahrung: nur dadurch, daß man vor dem Declamiren den Inhalt des Gedichts im Ganzen und im Einzelnen recht genau, scharf überdenkt, alle darauf bezüglichen Umstände sich vergegenwärtigt und so eine innere Stimmung hervorruft, die vollkommen dem entspricht, was durch das Gedicht ausgedrückt werden soll. Man glaube nicht, daß dazu gar sonderlich viele Zeit oder großes Studium erforderlich sey: ein einziger Gedanke oft, ja meist, reicht hin, die rechten Saiten über die innere Seelenresonanz zu spannen, und die Töne hallen so unmittelbar von derselben wieder, daß ungesucht, direkt aus dem Herzen quillend der rechte Ausdruck folgt. Selbst die widersprechendsten Zustände lassen sich auf diese Weise nicht selten auf's vollständigste bewältigen. Nehmen wir an, wir seyen hier zu frohester Unterhaltung bei einander und es sey diese schon zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit gediehen, als auf einmal die Aufforderung oder Veranlassung komme, ein Trauerlied, einen Choral anzustimmen: es kann kaum einen größeren Widerspruch zwischen Vortragsaufgabe und Gemüthssituation als diesen geben, gleichwohl wird es nur einen schnellen Ueberblick über den Textinhalt des Liedes, einen festen Gedanken an die Veranlassung selbst und die Bedeutung des Liedes bedürfen, um sofort auch die Seele in einen Zustand umzustimmen, der zuläßt, den rechten

Ton für den Vortrag zu finden, und der zunehmen wird und muß bis zur tiefsten Innigkeit, je mehr und länger dieser selbst andauert.

Das die ganze, gemeiniglich für so schwer gehaltene Kunst des schönen Vortrags überhaupt. Es giebt kaum noch Etwas in der Musik, das eben so sehr gewissermaßen lediglich von dem eigenen Willen abhängt. Wenn wir nur ernstlich wollen, d. h. mit Anwendung aller unserer schon gewonnenen Kenntnisse und Fertigkeiten, so kann es kaum noch geschehen, daß wir Etwas, was wir singen oder spielen, nicht auch gut, ausdrucksvoll vortragen. Indeß unterliegt der gute Vortrag doch auch noch manchen anderen formellen Bedingungen, und sind dieselben so wesentlich, daß sie bei gleichen Umständen eine ganz verschiedene Art des Vortrags nöthig machen können, so verdienen sie besondere Beachtung. Bei ein und demselben Tonstücke kann der Vortrag ein anderer seyn müssen, je nachdem er ein blos melodischer oder harmonischer, ein anderer, je nachdem er ein einfacher oder verzierter zu seyn hat, und ein anderer, je nachdem das Tonstück in diesem oder jenem Style verfaßt worden ist. Ein Volkslied — wir singen es anders, hat es diesen oder jenen Styl; singen anders, führen wir seine Melodie oder stimmen wir nur harmonisch dazu; und singen anders, tragen wir es blos einfach vor oder wollen wir auch mancherlei Verzierungen dabei anbringen. Im Allgemeinen bleibt der Vortrag der beschriebene und hängt sein Gelingen von den aufgezählten Bedingungen ab; aber im Besondern gestaltet er sich je nach den angedeuteten Umständen anders.

Bevor wir übrigens zur Betrachtung dieser formellen Verschiedenheit des Vortrags übergehen, die zudem nur einzeln, der Reihe nach vorgenommen werden kann, will ich nicht versäumen, Sie auch noch über verschiedene Begriffsbestimmungen zu belehren, die häufig an den Ausdruck „Vortrag“ geknüpft werden und Ihnen im Leben vorkommen könnten. Vortrag überhaupt heißt die Hörbarmachung, Versinnlichung eines jeden Tonstücks, unbekümmert darum, welcher Art dieses ist. Will man jedoch genauer unterscheiden, so nennt man Vortrag insbesondere die Hörbarmachung blos kleinerer und solcher Tonwerke, die dazu nur einer oder weniger Personen oder nur eines oder weniger Organe (Stimmen oder Instrumente) bedürfen, und den Vortrag größerer, aus

vielen Stimmen zusammengesetzter Tonwerke dagegen insbesondere Aufführung. Opern, Oratorien, Sinfonien &c. &c. werden dem technischen Sprachgebrauche nach nicht vorgetragen, sondern aufgeführt, Lieder, Tänze und alle die übrigen Stücke dagegen vorgetragen. Ebenso sagt man von dem Vortrage eines Sängers in Opern und Oratorien, der zugleich eine eigene charakteristische Persönlichkeit vorzustellen hat, nicht Vortrag, sondern Darstellung, er stellt die und die Parthie, Rolle dar, spielt sie. Und wenn unter Vortrag blos die mechanische Ausführung eines Tonstücks oder einer Stelle daraus verstanden wird, ohne Rücksicht auf den eigentlichen seelischen Ausdruck, so sagt man dafür Execution oder Executirung. Ein Virtuos hat viel Fertigkeit, executirt dies oder das rein, deutlich, vortrefflich oder wie noch anders. Hinsichtlich der Aufführung dann mögen Sie noch Folgendes merken. „So viele Köpfe," pflegt man zu sagen, „so viele Sinne," und der Spruch ist wahr. Ein Werk, an dessen Gestaltung Mehrere oder gar Viele Theil nehmen und Theil nehmen müssen, kann und wird niemals etwas Vollendetes werden, arbeiten diese alle nach eigenem Gutdünken und nicht nach einem bestimmt vorgeschriebenen Plane, dessen Regel sich die Ansichten Aller unterwerfen. Aller Bau muß daher um seiner selbst willen unter einer gewissen einheitlichen Oberleitung stehen, nach deren Vorschriften sich alle dabei Betheiligten und Beschäftigten richten und ihre Arbeiten ordnen. Anders kommt nichts Ganzes, sondern immer nur ein Stückwerk heraus. Dasselbe gilt von unserm Gegenstande. Bei einer Aufführung wirken immer mehrere, oft viele Musiker zusammen. Damit dies nach einem bestimmten Plane geschieht und so in der That Jeder nur denjenigen Antheil an dem Gesammtvortrage nimmt, der ihm nach Stellung und Bedeutung seines Instruments oder seiner Stimme gebührt, um aus der vielfachen und vielseitigen Gliederung ein einheitliches großes Ganze hervorgehen lassen zu können, steht der Aufführung ein Oberleiter oder Director, Dirigent, Capellmeister, Musikdirector oder wie er sonst heißt, vor. Dieser spielt oder singt in der Regel nicht selbst mit, sondern macht sich bei der Aufführung nur dadurch bemerklich, daß er durch gewisse Bewegungen mit der Hand, in der er dann meist auch noch einen Stab oder was dergleichen hält, das Tempo und die Taktbewegung bezeichnet. Man nennt

dies das Taktschlagen, Taktmarkiren, und die Handbewegungen richten sich dabei nach den Hauptaccentzeiten des Taktes, folgen also in eben so regelmäßigen Zeitabschnitten auf einander als diese. Das ist aber nicht das einzige Geschäft des Direktors und nicht einmal das wichtigste. Selbst unmittelbar bei der Aufführung hat der Director auch noch darauf zu achten, daß eine jede Stimme die ihr vorgeschriebene Parthie richtig vorträgt, z. B. nach Pausen wieder richtig einsetzt, auch die einzelnen Vortragsnuancen genau befolgt und dergleichen, und wenn das nicht geschieht, so muß er durch zweckmäßige Zeichen dafür sorgen, wenigstens daran erinnern, daß es geschieht, denn daß es geschehen kann, dies zu bewirken ist er schon vorher, vor der eigentlichen Aufführung, in den sogenannten Proben, die derselben vorausgehen und in denen der Director sein wichtigstes Geschäft hat, bemüht gewesen. Diese Proben sind, was ihr Name sagt, wirkliche Probirungen des eigentlichen Aufführungswerks. Da wird die Tondichtung, die aufgeführt werden soll, im Ganzen und Einzelnen einstudirt, gelernt. Da lernt jeder Mitwirkende seine Rolle oder Parthie, die er bei der Aufführung selbst zu spielen hat, im Ganzen und Einzelnen, studirt sie ein, und es geschieht dies genau nach den Weisungen des Directors. Der belehrt da über Gesammtinhalt, Zweck, Charakter und Bedeutung des Tongedichts und nimmt hieraus wieder die Regeln für den Vortrag nicht blos jeder einzelnen Stelle, sondern auch jeder einzelnen Stimme. Die einzelnen Mitwirkenden können das Alles nicht vorher wissen, denn in der Notenaufzeichnung, die sie vor sich haben, ist nicht die gesammte Dichtung, sondern nur der von ihnen vorzutragende Theil derselben enthalten; aber der Director hat die sogenannte Partitur vor sich, in der alle Stimmen, aus denen das Tonstück zusammengesetzt ist, in einer gewissen Ordnung über einander aufgezeichnet sind, und ist somit im Stande, das ganze Gedicht in allen seinen Theilen vorher zu lesen und somit auch zu beurtheilen. Alles was von den Einzelnen wie von Allen zu beobachten nothwendig ist, damit die Dichtung bei ihrer Aufführung in vollendeter Gestalt zu Gehör kommt, muß er daher hier in den Proben angeben, selbst was die Executirung einzelner Stellen von einzelnen Stimmen betrifft, und dann darauf halten, daß es wirklich beobachtet wird oder so lange die Proben fortsetzen, bis es gehörig beobachtet werden kann.

O, da sind eben deshalb der Proben oft gar viele und mancherlei nothwendig. Und ist die Aufführung eine besonders große, bei welcher einzelne Stimmen mehrfach besetzt sind, d. h. von mehreren oder gar vielen Spielern oder Sängern gleichmäßig vorgetragen werden, so steht an der Spitze dieser auch wohl noch ein besonderer Concertist oder Concertmeister, d. h. Einer, an den der erste Director seine Belehrungen und Weisungen insbesondere richtet und der dann dafür zu sorgen und darauf zu achten hat, daß dieselben von sämmtlichen bei seiner Stimme Mitwirkenden genau befolgt werden. So kann es z. B. wohl geschehen, daß Sie etwa bei der Aufführung eines großen Oratoriums nicht blos den eigentlichen Director, der meist vorn vor allen Sängern und Spielern und auf einem erhöhten Platze steht, damit er von Allen gut gesehen werden kann, sondern auch noch Andere an der Spitze einzelner Stimmen, namentlich der Sängerchöre, Taktschlagen sehen. Das sind die Concertisten dieser Stimmen. Weil demnach die Art der Aufführung, ungeachtet diese stets von mehreren oder gar vielen Personen geschieht, immer doch nur von Einem ausgeht, so ist dieser auch dafür in allen Stücken verantwortlich. Ist sie eine gelungene, so gehört dies Verdienst eben sowohl vorzugsweise ihrem Director als es vorzugsweise seine Schuld ist, wenn sie weniger gelungen oder gar ganz verfehlt ausfällt. Man hat schon Beispiele, daß ein und dieselben Personen ein und dieselbe Tondichtung unter einem Direktor gut, unter einem andern aber ganz schlecht aufführten. Wenn Sie daher einmal wegen einer solchen Aufführung vorzugsweise eine Person, den Director derselben, rühmen oder tadeln hören, so dürfen Sie nicht denken als ob damit eine Ungerechtigkeit gegen die übrigen bei der Aufführung bethätigten Personen begangen werde. Diese haben im Grunde kein anderes Verdienst oder keine andere Verschuldung als das des willigen Gehorsams oder die des verwerflichen Ungehorsams.

2. Melodisch und harmonisch.

Ein anderer ist der ausschließlich melodische, ein anderer der ausschließlich harmonische Vortrag, sagte ich oben. Diese Verschiedenheit rührt von jenem Unterschiede her, der zwischen Melodie und Harmonie selbst statt findet. Ich werde nicht mehr darauf zurück zu kommen nöthig haben. Bereits im sechsten Capitel ward

er hinlänglich entwickelt. Melodie ist die Seele der Musik, Harmonie ihr Leib. In der Melodie ruht der Hauptausdruck, die Harmonie dient nur zur näheren Bestimmung, Verdeutlichung desselben. So wird nothwendig auch der melodische Vortrag bedeutend hervorragen müssen über allen blos harmonischen, und dieses Hervorragen hat nicht blos in einer Hebung der äußern Kraft zu bestehen, sondern es bezieht sich auch auf die innere. Wir wollen hierbei vorerst lediglich an eine melodische und zugleich harmonische Musik denken; kann doch auch eine vollkommene musikalische Rede nicht ohne das Eine oder Andere, ohne Melodie oder ohne Harmonie bestehen, also blos eine melodische oder blos eine harmonische seyn. Diejenige Stimme nun, welche in einer solchen Musik — wie man sich auszudrücken pflegt — die Melodie führt, muß vor allen andern gehört werden, und zugleich muß sie alle Mittel des Ausdrucks, alle Arten von Accenten besonders geltend machen. Wir kennen diese Mittel: in der Melodie müssen sie besonders merklich hervortreten, denn diese ist die eigentlich wortführende Stimme, ist die eigentliche Rede, auf sie ist die Aufmerksamkeit des Hörers vorzugsweise gerichtet, und sie führt unmittelbar die Sprache des Gefühls. Alle Bewegungen des letztern kündigen sich besonders hier an, während die Harmonie mehr nur seinen Charakter bestimmt. Alle taktischen und Gefühlsaccente, alle forte's und piano's, alle crescendo's und decrescendo's, accelerando's und ritardando's ꝛc. ꝛc. müssen in der Melodie wärmer effektuirt werden. Die Stimmen, welche blos die Harmonie führen, haben sich in allen diesen und dergleichen Dingen lediglich nach der Melodie zu richten, müssen sich ihr unterordnen, sich an sie anschmiegen, und haben ihr Feuer gewissermaßen nur von der Gluth dieser zu empfangen. Stimmen, die blos die Harmonie führen, dürfen sich nie vorherrschend geltend machen wollen. Die Schönheit ihres Vortrags besteht ausschließlich in einer Erwärmung an der Melodie, und es ist das selbst da der Fall, wo die Musik eine blos harmonische oder sogenannt polyphonische im strengen Sinne des Worts zu seyn scheint, wo also alle Stimmen selbstständig einherschreiten und somit alle eine gewisse Melodie führen, denn auch in einem solchen Falle keine Musik ohne eine wirkliche Hauptmelodie, und was dort von Melodie und Harmonie überhaupt gesagt wurde, gilt hier von Haupt- und Neben-

melodien. Daß Sie bei Ihrem musikalischen Treiben und Ihren musikalischen Vorträgen in einen solchen Fall kommen, dürfte zu bezweifeln seyn: bei der Musik, die Sie in Ihrem Leben zu machen haben werden, darf ich annehmen, daß dasjenige Verhältniß das vorwaltende seyn wird, in welchem die Harmonie nur begleitend zu der Melodie tritt. Ich will damit nicht sagen, daß Ihnen nicht auch Tonstücke vorkommen können, in denen die Melodie abwechselnd oder auch gleichzeitig von verschiedenen Stimmen geführt wird, denn es giebt ja selbst der volksthümlichsten mehrstimmigen Gesänge genug, bei denen dies der Fall ist; aber eine wirklich polyphonische Musik scheint mir nichtsdestoweniger außerhalb dem Bereiche der eigentlichen Volksmusik zu liegen, und so genügt, wenn Sie sich diejenigen Vortragsregeln hier merken, die sich auf Melodie und Harmonie überhaupt beziehen. Die eigentlichen musikalischen Kunstlehren bezeichnen das anders: sie nennen den Vortrag der letztern hier schlechtweg Accompagnement, Begleitung, und sagen, daß das Accompagnement sich stets nur dienend, unterstützend zu der die Melodie-führenden Stimme zu verhalten habe. Das ist aber wieder nicht genug. Die Volksmusik hat auch Tonstücke, und namentlich gehören die mehrstimmigen Gesänge daher, in denen die Harmonie-führenden Stimmen nicht durchweg im Verhältniß des eigentlichen, bloßen Accompagnements zu der Melodie-führenden Stimme stehen, indem sie nicht stets den Charakter bloßer Harmonieführung bewahren, sondern häufig auch an dem Ausdrucke der eigentlichen Melodie innigen Antheil nehmen. In solchen Fällen ist sorglich darauf zu achten, bei welcher Stimme dieser Antheil der bedeutendste, wichtigste ist, und sofort haben alle Stimmen dagegen zurückzutreten. Es geht daraus zugleich hervor, daß bei einem mehrstimmigen musikalischen Vortrage nicht immer die zu oberst liegende Stimme die Melodie-führende zu seyn braucht, sondern diese eben so gut die zweite, dritte, vierte, unterste Stimme seyn kann, und daß somit auch die Regeln für den melodischen Vortrag sich nicht immer blos auf die oberste und die für den harmonischen Vortrag sich nicht immer nur auf die tieferen Stimmen beziehen. In einem vierstimmigen Gesange z. B. kann sowohl der Sopran, als der Alt, sowohl der Tenor als der Baß die eigentliche Melodie-führende Stimme seyn, oder können die vier Stimmen auch darin abwechseln: welche Stimme eben die

Melodie hat, sie führt das Wort, muß daher hervortreten vor den übrigen, Alles lichter, ergreifender gestalten, während die andern dagegen zurücktreten, in Allem gewissermaßen bescheidener daneben einhergehen und Licht und Wärme nur von jener empfangen, d. h. bei allem Antheile an dem ganzen Ausdrucke doch nur so verfahren, daß der Ausdruck, die Wirkung jener dadurch noch mehr gehoben wird. Es ist das nicht leicht und doch sehr wichtig. Hören Sie ein melodisch-harmonisches Tonstück anders vortragen, so wird es stets den Eindruck verfehlen, dessen es fähig ist. Namentlich haben die Mittelstimmen sich der Regel zu fügen; die tiefste darf als Trägerin der erläuternden Harmonie sich schon mehr Rechte herausnehmen und sich der Melodie in der Nuancirung ihrer Töne nähern, doch auch nur nähern, nie ihr gleich zu kommen oder gar sie zu übertreffen suchen. Es werden durch Nichtbeachtung dieser so zu sagen Vortragsformen gar manche Tonstücke, was ihren Ausdruck, ihre Wirkungsfähigkeit betrifft, verdorben. Da singen Viele Lieder oder dergleichen, Andere spielen auf dem Claviere oder sonst einem Instrumente dazu; das Verlangen, ebenfalls gehört zu werden, läßt diese die blos begleitende Harmonie wer weiß wie in den Vordergrund treiben, und was ist die Folge? — die ganze eigentliche Wirkung des Liedes geht verloren; oder umgekehrt meint der Sänger sich auch etwas nach dem Spieler richten und in seinem Vortrage zugleich den Bescheidenen spielen zu müssen, und der Erfolg ist derselbe. Da werden viele mehrstimmige Lieder gesungen: wer nur irgend kann, will bei der sogenannt ersten, d. i. der Melodie-führenden Stimme mitwirken, — da geschieht es denn, daß man Nichts als Melodie hört und wenig oder gar keine Harmonie; das ist abermals falsch, weil es dem Geiste den zu seinem sinnlichen Erkennen nöthigen Leib raubt; oder wollen umgekehrt die Harmonie-Sänger auch und so gut als die Melodisten gehört seyn, wodurch der Leib zu einem wenn nicht ganz geistlosen doch wenig geistig belebten Tonklumpen wird. Das führt auf das richtige Verhältniß und Maaß des Abstandes zwischen Melodie und Harmonie. Es darf dies niemals auch ein solch' weit abstehendes seyn, daß der eine Theil, die Harmonie, ganz darunter verschwindet, d. h. in der Wahrnehmung wegfällt. Ungeachtet des steten Vorwaltens der Melodie und der stets wärmeren Beleuchtung ihrer Töne, darf sich doch die Harmonie niemals

mit blos so wenig Farbenschimmer darum gruppiren, daß das Ohr des Hörers gar keinen Reiz erhält, ihr die nöthige Aufmerksamkeit zu widmen. Am gewöhnlichsten verfallen die Mittelstimmen in diesen Fehler. Um der ersten Regel ihrer Vortragsweise recht zu genügen, meinen sie so zurückhaltend zu Werke gehen zu müssen, daß man sie fast gar nicht hört. Das ist nicht minder falsch. Sie sind meist diejenigen Töne, welche der Harmonie erst ihren eigentlichen Charakter verleihen, so entbehrt diese bei solchem Verfahren aller Deutlichkeit und alles rechten Verständnisses. Niemals zu viel, doch niemals auch zu wenig; Nichts zu hell, doch auch Nichts zu dunkel! Gewöhnlich ergeht sich die Harmonie zudem in tieferen Tönen als die Melodie, und so bewahrt sie an sich schon ein minderes Licht, so daß es die Melodie gar keine sonderliche Anstrengung kostet, sie weit zu überstrahlen. Wenn wir ein vierstimmiges Lied singen, bei welchem die oberste Stimme durchweg die Melodie führt, und an jeder Stimme wirken gleichviel Personen, so brauchen die drei untern Stimmen sich gar nicht so sehr zu mäßigen im Vortrage, um der obern gleichwohl ihr melodisches Vorrecht zu lassen, nur darf keine von ihnen auch der andern vorgreifen wollen, sonst entsteht ein Mißverhältniß, das immer schädlich auf die Wirkung des Ganzen influirt. Ich möchte Sie bitten, diesen Satz genau zu beachten. Ich sprach bisher immer von Melodie und Harmonie überhaupt: damit schon deutete ich an, daß die zusammen die Harmonie bildenden Stimmen unter sich immer gleiche Rechte haben, bis auf die Außenstimme, von der auch in dieser Beziehung wohl das schon Gesagte gilt. Keine Stimme darf da stärker oder schwächer eingreifen als die andere, sonst ist die Wirkung dieselbe, als machen wir auf ein schönes Bild einen Farbenkleks. Hören Sie z. B. einen vierstimmigen Choral: wenn da Alt und Tenor nicht immer gleichmäßig neben einander herschreiten, über ihnen die ergreifende Melodie, unter ihnen der Alles erläuternde, lenkende Baß, sondern das einemal dem Tenor, das anderemal dem Alt einfällt, stärker oder schwächer aufzutreten, — eine Verunreinigung des eigenen in Ihnen angeregten frommen, religiösen Gefühls dünkt es; das aber gilt überall. Die die Harmonie bildenden Stimmen bewahren unter sich stets gleiche Rechte, außer sobald die eine oder andere einen melodischen Antheil erhält, und nur darauf, daß sie zusam-

mengenommen gegenüber der Melodie in das rechte Verhältniß treten, kommt es an. Allerdings können auch von ihnen einzelne das Ganze beleuchtende Lichtstrahlen ausgehen, aber alsdann tritt auch schon der Fall ein, wo ihnen ein innigerer Antheil an der Melodie gewährt wird, sey es auch blos als Nebenmelodie. — Ob darnach noch nöthig ist, auch für den blos melodischen Vortrag besondere Regeln aufzustellen? Ich zweifle. Singen und spielen Sie da mit allem Feuer und aller Gluth, aller Hingebung an den Ausdruck; Sie führen ganz allein das Wort, und denken Sie nur daran, was es überhaupt heißt, ein Tonstück vortragen, und Sie werden nie fehlen.

3. Einfach und verziert.

Ein anderer ist der einfache, ein anderer der verzierte Vortrag! — Einfach, verziert!? — Das Wort schon sagt, was wir unter diesen Vortragsarten zu verstehen haben. Der einfache Vortrag ist ein solcher, welcher ein Tonstück gerade so zu Gehör bringt, wie es gestaltet ist, Nichts, keinen Ton, keine Pause, keinen Accent oder was sonst dergleichen darzusetzt, noch davon hinwegläßt, bei welchem man also Alles genau so spielt oder singt, wie es in Noten verzeichnet, vorgeschrieben worden oder wie im allgemeinen Gebrauche ist. (Ich weiß wohl, daß die eigentliche Kunstlehre unter Einfachheit und einfachem Vortrage noch etwas Anderes versteht, aber hier genügt diese Erklärung.) So bedarf es denn für die einfache Vortragsart auch gar keiner besondern Anweisung mehr. Aber der verzierte Vortrag? — Er ist das gerade Gegentheil vom einfachen, setzt hinzu und läßt hinweg, je nachdem er glaubt, daß das Tonstück dadurch an Wohlgefälligkeit, Leben, Ausdruck und Wirkung gewinnt, denn daß dies dadurch geschehe, muß er beabsichtigen, anders ist er schlechterdings nicht gestattet. Er umgiebt die einfachen Töne der Melodie oder Harmonie hin und wieder mit noch andern verzierenden, durchwebt sie mit allerhand Figuren, daß sie leben- and ausdrucksvoller, gefälliger erscheinen, und da frägt sich nun einmal sowohl, welche dergleichen Töne und Figuren sind, durch welche sich ein Tonstück bei seinem Vortrage verzieren läßt? als ferner, wo und wann dies Verzieren geschehen darf?

Bleiben wir zunächst bei der ersten Frage. Diese verzierenden Figuren oder Töne, die in der Kunstsprache Manieren genannt und als solche von der eigentlichen Kunstlehre in verschiedene Classen oder Gattungen eingetheilt werden, sind: der Vorschlag, Schneller, Triller, Mordent oder Kräusel, Doppelschlag, Schwellton, Glockenton, das Tremolo, Arpeggio, ein zweckmäßiges Eilen und Zögern im Vortrage, eben solches crescendo und decrescendo, ein Ueberbiegen der Töne, und beliebige Läufe oder sonstige dergleichen Veränderungen. (Es versteht sich, daß nur diejenigen Manieren und Figuren aufgeführt werden können und dürfen, welche möglicher Weise in der Volksmusik vorzukommen vermögen, also nicht etwa auch ein Mezza voce, Portamento, Battement u. dgl., und jene dürften die hier verzeichneten seyn.) Unterrichten wir uns über jede einzeln. Der Vorschlag zunächst ist eine solche Verzierung, wodurch einem wesentlichen Melodientone noch ein oder mehrere andere höher oder tiefer gelegene Töne vorausgeschickt werden, um ihn entweder desto kräftiger oder auch gefälliger, einschmeichelnder oder pikanter erscheinen zu lassen. Der Vorschlag kann also ein einfacher oder auch doppelter und mehrfacher seyn (ich zähle demnach auch die Schleifer 2c. 2c. hier zu den Vorschlägen). Eben so können die verzierenden Vorschlagstöne näher oder entfernter von dem Haupttone liegen, wenn sie wirklich nur ihren angegebenen Zweck erreichen. Dieser aber ist ein zweifacher und so muß auch die Vortragsart der Vorschläge eine zweifache seyn: es giebt einen langen und einen kurzen Vorschlag. Darin sind beide sich gleich, daß sie immer an die Hauptnote angeschleift werden und in die Taktzeit des Haupttones fallen, aber hinsichtlich ihrer Zeitdauer sind sie ungleich, und das bringt auch eine Verschiedenheit in ihrer Wirkung hervor. Der lange Vorschlag nimmt der Hauptnote immer etwas von ihrem Werthe und verrückt sie dadurch in eine schlechtere, accentlose Taktzeit, nimmt ihr also deshalb auch ihren Accent. Dies hat immer die Wirkung des Einschmeichelnden, Lieblichen, Weichen und, wenn der Vorschlag eine Dissonanz ist, sogar des Sehnsüchtigen, Bangen. (Ich führe mehrere Beispiele an und überzeuge meine Schüler davon.) Daraus ergiebt sich zugleich, wo solche langen Vorschläge am wirkungsvollsten angebracht werden. (Auf eine weitere Erklärung, namentlich des verschiedenen Zeitwerths der langen Vorschläge

werden wir uns nicht einzulassen brauchen.) Der kurze Vorschlag nimmt immer so wenig Zeit ein als möglich, verleiht dem Haupttone noch mehr Accent und hat daher stets den Ausdruck des Frohen, Hüpfenden, Pikanten. In Noten sind alle Vorschläge meist ausdrücklich durch ganz kleine Notenzeichen vorgeschrieben und der kurze ist hier gewöhnlich sogleich daran zu erkennen, daß seine Note oben in ihrem Halse oder Stiele noch einen kleinen queren oder schrägen Durchstrich hat. Die Doppel- und mehrfachen Vorschläge sind alle kurz und theilen daher auch den Charakter der einfachen kurzen Vorschläge und es hebt sich dieser, wenn die Töne, aus welchen sie bestehen, nicht gleichmäßig, sondern wie punktirte Noten vorgetragen werden, wornach also ihr letzter Ton weit schneller zu dem Hauptione hineilt als ihr erster oder ihre ersten Töne. Der Schneller ist eine Figur, wobei der Hauptton einmal ganz schnell mit dem zunächst darüber liegenden Tone abwechselt und dadurch bei seinem zweiten Erscheinen einen besonders starken Accent erhält. Die Figur klingt gar lieblich und lebenvoll, und ist besonders da von guter Wirkung, wo ein und derselbe Ton sich wiederholt oder wo dieser Ton secundenweis absteigt. Auch sie wird in der Notenschrift meist durch zwei kleine Nötchen oder durch ein Zeichen vorgeschrieben, das einem scharf geschriebenen kleinen n ähnlich steht (𝓃). Der Triller ist eine der am häufigsten vorkommenden, aber daher auch am meisten mißbrauchten Verzierungen. Er besteht aus einer schnellen und gleichmäßigen Abwechselung des Haupttones mit dem darüber liegenden Tone während der ganzen Zeitdaner seiner Geltung. Je nachdem also die Hauptnote eine kürzere oder längere ist, ist auch der Triller kürzer oder länger. Manchmal erhält der Triller auch vorn noch einen Vorschlag und am Ende einen Zusatz, indem hier der Hauptton auch noch einmal mit dem Tone darunter abwechselt. Er will den Vortrag einzelner langsamer auf einander folgender Töne lebhafter, freundlicher, lichtvoller machen. Bei langen Noten wird er daher auch wohl erst langsamer und dann immer schneller, bis zuletzt wieder immer langsamer und eben so zugleich **crescendo** und **decrescendo** ausgeführt. In der Notenschrift wird er durch ein **tr.** über oder unter der Note angedeutet und sein etwaiger Vor- und Nachschlag neuerer Zeit meist durch kleine Noten vor und nach der Hauptnote. Der Mordent, auch Mordant und

Kräusel, ist eigentlich nichts Anderes als ein umgekehrter Schneller, indem bei ihm der zu verzierende Hauptton einmal mit dem unmittelbar darunter liegenden Tone schnell abwechselt und dadurch einen stärkeren als den gewöhnlichen Accent bekommt; doch kann, wenn der Hauptton einen längern Zeitwerth hat, dieses Abwechseln auch wohl zweimal geschehen, und dann wird der Mordent ein langer oder doppelter geheißen. Auch das Zeichen, womit die Componisten den Mordent in der Notenschrift andeuten, ist gerade so gestaltet wie das des Schnellers, nur daß es noch einen kleinen senkrechten Strich dadurch hat. Ebenso ist die Wirkung des Mordents dieselbe wie die des Schnellers, nur wird er, wie dieser bei absteigenden Tonfolgen im Gebrauch ist, mehr bei aufsteigenden Tonfolgen oder liegen bleibenden Tönen angewendet. Eine der schönsten, reizendsten und auch gleich dem Triller am öftersten vorkommenden Verzierungen ist der Doppelschlag. Derselbe umschlingt gleichsam den Hauptmelodienton mit noch andern Tönen wie eine rankende Rebe einen Stamm und verleiht dadurch diesem einen eigenen blendenden Schmelz. Er besteht nämlich aus dem Tone über dem Haupttone, diesem dann selbst, nun dem Tone darunter und wieder dem Haupttone, der dann in einem zwar stärkeren, aber doch zugleich weichen Accente erscheint. Bisweilen erhält der Doppelschlag sogar noch einen Zusatz vorn oder hinten. Der Zusatz vorn besteht meist in einem einfachen oder doppelten Vorschlage, der hinten in einem kurzen Triller. Doch ist das nur bei Tönen von längerm Zeitwerthe möglich und vermehrt sich dann dadurch der Reiz der ganzen Verzierung. Diese ist immer gar lieblicher Natur, und namentlich wo die Melodie größere Schritte zu machen und einen sanften doch zugleich glänzenden Charakter hat, kann kaum eine einschmeichelndere, wohlgefälligere Verzierung angebracht werden. Der Doppelschlag ist gleich einer schön geschlungenen Schleife auf einem Kleide, wird auch immer in einer entsprechenden Bindung vorgetragen, die Töne müssen in einander fließen, und selbst sein Zeichen in der Notenschrift ∾ ist dem ähnlich. Wo er einen trillernden Zusatz haben soll, steht über oder unter diesem Zeichen auch noch das des Schnellers. Der Zusatz vorn wird gemeiniglich durch kleine Noten dargestellt. Ein Bild des erwachenden und wieder hinsterbenden Lebens, des Hoffens und wieder Zweifelns, eine Verzierung von unbeschreiblich

mächtiger Wirkung ist der **Schwellton**, der in einem unmittelbar auf einander folgenden crescendo und decrescendo ein und desselben Tones besteht, und somit natürlich nur angebracht werden kann, wenn dieser eine längere Zeitdauer hat. Der einzelne Ton erhält dadurch ein mächtiges inneres Leben, das in jedem Hörer wiederklingt, die gerade Linie wird dadurch zur schönen Welle. Das Zeichen ist < >. Nur der Gesang und die Blas- und Saiteninstrumente sind dieser Verzierung fähig. Ist der Ton von besonders langer Dauer und wird dann der Schwellton mehreremale darauf wiederholt, so daß gewissermaßen ein Wogen und Wehen des Klanges entsteht, über das sich dann auch im Ganzen meist noch ein crescendo ausbreitet, so entsteht der sogenannte **Glockenton**, der ebenfalls, gut ausgeführt, von vortrefflichster Wirkung seyn kann, namentlich im Gesange, wo er den Klangstrom so wellenförmig gestaltet, daß das gesammte innere Leben sich wunderbar angeregt darauf schaukelt. Das **tremolo** ist ein schnelles, trommelartiges Wiederholen ein und desselben Tones, das in höheren Lagen eine gewisse Rührung oder auch ein Bangen des Gefühls, in tiefern dagegen mehr ein Aufbrausen desselben andeutet. Es kann nur bei Tönen von längerem Zeitwerthe angebracht und auf einigen Instrumenten, wie Clavier, auch wohl nur durch ein Abwechseln mit der Octave ausgeführt werden. In der Notenschrift wird es durch trem. über der so vorzutragenden Note angezeigt. Das Zittern mancher Sänger mit der Stimme ist kein eigentliches Tremolo, sondern meist nur ein Angewöhnen, das auf die Dauer häßlich wird, und blos bei Stellen tiefster Rührung von Wirkung seyn kann. Das **Arpeggio** (ausgesprochen Harpeddschjo) ist der Vortrag eines Accords oder mehrtönigen Zusammenklangs nach Art der Harfe: die Töne sollen nicht zu gleicher Zeit, sondern schnell nach einander erklingen, was der Harmonie mehr Glanz, mehr Schimmer, ein brillantes und doch wohlbehagendes Feuer verleiht. Nur auf Instrumenten, wie Clavieren, Geigen, Guitarren, Zithern, die eines harmonischen Vortrags fähig sind, ist das Arpeggio richtig vorzutragen möglich und es wird in der Notenschrift durch eine senkrechte Schlangenlinie oder auch durch einen geraden feinen Strich vor den Noten herunter angedeutet. Ferner rechneten wir oben zu den Verzierungen auch ein zweckmäßiges **Eilen** und **Zögern** im Vortrage. Das

Erstere schildert ein zunehmendes Leben, ein immer heftigeres Aufgeregtseyn, immer kühnere Thatkraft und Thatlust, ein immer leidenschaftlicheres Streben nach irgend einem Ziele; das letztere das Gegentheil. In engster Verbindung damit steht das **crescendo** und **decrescendo**, welche Wörter, „zunehmen an Kraft,“ „abnehmen an Kraft,“ schon auf ihren Sinn im Vortrage schliessen lassen. Und wenn Töne lange auszuhalten sind, wie bei Fermaten, so darf die Stimme sich auch wohl in beliebigen Läufen oder andern dergleichen Figuren ergehen, um anzudeuten, daß kein eigentlicher Ruhepunkt eingetreten ist, sondern das Gefühl nur auf seiner Stelle, in seiner Betrachtung beharrt. Indeß müssen dergleichen Läufe auch dem Sinne des Tonhalts entsprechen und einen geschickten Uebergang zu dem folgenden Tonstrome und der damit beginnenden neuen Gefühlsregung bilden. Auch das **staccato** und **ligato**, das Abstoßen und Zusammenbinden der Töne läßt sich zu den Verzierungen zählen, indem kühner Muth, Trotz, Eigensinn, neckender Scherz sich gern in Ersterem, während Zärtlichkeit, Liebe, Sehnsucht, überhaupt weichere Gefühle sich in Letzterem ergehen, und darin bis zu einem starken **forzando** oder umgekehrt fast weinerlichen, bittersüßen **Ueberbiegen** der einzelnen Töne fortschreiten, je mehr sie selbst an Heftigkeit zunehmen. (Daß jede einzelne Verzierung oder Manier den Schülern sofort durch Beispiele anschaulich gemacht werde, glaube ich als sich von selbst verstehend annehmen zu dürfen. Uebrigens gehört die Lehre von der richtigen Ausführung derselben wohl weniger hieher als vielmehr in den praktischen Spiel- oder Singunterricht. Hier, wenn gleich Beides recht gut mit einander in Verbindung gebracht werden kann, kommt es mehr auf das Auffassen, das Empfinden der Wirkung, des Ausdrucks der verschiedenen Manieren an, und zwar aus längst bekannten Gründen: Geschmack und Gefühl erhalten dadurch gleich sehr wieder Stoff zu neuer bildender Anregung. Es sind die Arabesken, Blumengewinde, Lichter und Schatten, wodurch der Zeichner dem Auge seines Schülers Anlaß zum vorzugsweisen Haften am Wohlgefälligen und zum Auffassen zusammengestellter Gegenstände, wie der richtigen Zusammenstellungen selbst giebt. Die Wirkung von da auf den eigentlichen Sinn und Charakter der Schüler macht sich dann durch die nachfolgenden Uebungen ganz von selbst.) Das ungefähr die Mittel,

deren die Tonrede sich bedient, ihren Gebilden und Vorträgen mehr Reiz, mehr Leben, ein ausdruckvolleres Farbenspiel zu verleihen.

Doch nun auch zu der zweiten und wichtigeren Frage: wo und wann dergleichen Verzierungen angebracht werden dürfen? — Die Antwort darauf liegt schon im Zweck derselben: nur da, wo das Tonstück wirklich dadurch verschönert, sein Ausdruck gehoben, es reizender gemacht wird. Nicht bei Allem, was wir singen oder spielen, können und dürfen wir dergleichen Verzierungen anbringen; Vieles sonst würde eben dadurch an Schönheit, an Ausdruckskraft verlieren und dahin gehört Alles, alle Harmonie und Melodie, was schon an sich einen solchen Eindruck auf den Hörer hervorbringt, daß Nichts mehr nöthig ist, sein Ohr dafür zu fesseln. Hier Verzierungen angebracht würde gerade das Gegentheil von dem bewirkt werden, was dieselben bewirken sollen. Nehmen wir z. B. jenes Lied (ich wähle ein solches, schon in seiner Einfachheit vollkommenes und den Schülern bekanntes Lied, führe überhaupt Alles, was ferner hier beispielsweise gesagt wird, sofort praktisch aus): wo ließe sich da auch nur eine jener Verzierungen anbringen, ohne daß eine Ueberladung zum Vorschein käme, welche niemals schön seyn kann? — Jede Verzierung hier würde den schweren glänzenden Stoff bedecken, verdunkeln und dadurch dem Auge gerade nehmen, was es so mächtig fesselt und anzieht. Der Vergleich paßt. Ein Kleid von schwerem, glänzendem Stoffe duldet der Schleifen, Blumen und welchen sonstigen Zierrath nicht oder doch nur sehr sparsam, weil es an sich schon Reiz und mehr Reiz hat, als dieser nur irgend haben kann. Nur das an sich Leichte, weniger Glänzende, Leere, Oberflächliche fordert Zuthat, wodurch es glänzender, gewichtiger, inhaltsvoller, reizender gemacht wird. Da ist ein anderes Lied: nun ja, hier ist ein Triller, ein Doppelschlag, ein Schneller da und dort schon recht. Aber auch nicht zu viel, sonst erscheint der Vortrag affektirt, überladen, plump. Immer müssen wir auch hier sparsam mit den Verzierungen seyn und sie am rechten Orte anbringen, d. h. da, wo wirklich die Melodie an sich zu leer oder so zu sagen reizlos erscheint, und dann auch stets die rechte Verzierung. Wir haben erfahren, daß jede Verzierung ihren eigenthümlichen Charakter hat, so paßt auch nicht jede an jede Stelle und wird immer die eine den Vorzug vor der andern verdienen, je nachdem ihr Charakter mit dem

eben beabsichtigten Ausdrucke am meisten übereinstimmt. Das Sanfte, Klare, Weiche duldet weder den stoßenden, hüpfenden Schneller noch ein düsteres Tremolo, dagegen kann es sehr gehoben werden durch einen Doppelschlag, ein Ueberbiegen der Töne, ein durch **crescendo** und **decrescendo** erzeugtes Wogen und Wehen in der Tonwelle, auch hie und da wohl einen Triller, durch lange Vorschläge ꝛc. ꝛc. Bleiben wir bei jenem Liede stehen. Wir waren darüber einig, daß sich dasselbe durch recht gewählte Verzierungen im Vortrage bedeutend verschönern, bei Weitem reizvoller gestalten läßt, als es da in seiner Vorschrift erscheint: prüfen wir nun, einmal wo sich in ihm dergleichen Verzierungen anbringen lassen, und dann auch durch welche jenes Ziel am besten erreicht wird. Hier, da, dort wird sich eine Verzierung gut ausnehmen, hier am besten wohl ein Schneller, dort ein Triller, hier ein Mordent, dort ein Doppelschlag ꝛc. ꝛc. (So gehe ich nun in Absicht auf vorliegende Fragen abermals alle Manieren und Figuren und zwar an lebendigen Beispielen durch. Wo diese nicht durch die Schüler selbst ausgeführt werden können, da spiele ich sie und lasse letztere nur urtheilen über das Gehörte, spiele zuerst einfach, dann verziert und dies in verschiedener Weise, damit das Urtheil vollständigen Anhalt hat und sich motiviren kann. An Beispielen wird und kann es nicht fehlen.) Wo mehrerlei Verzierungen von gleicher Wirkung seyn können, da wechsele man darin ab, damit keine Einförmigkeit entsteht. Diese tödtet auch hier, während Mannigfaltigkeit das Leben erhöht, steigert. Endlich möchte ich Ihnen auch noch Folgendes an's Herz legen: bloße Harmoniestimmen sollten sich immer all' und jeder Verzierung enthalten; es haben diese den Zweck, die Sprache beredter, reizvoller, anziehender zu gestalten, so kommen sie auch wohl nur der das Wort führenden Melodiestimme zu. Sie sind ein rein äußerlicher Schmuck, damit will ich sagen ein Schmuck, der vor allen anderen Dingen in die Augen fallen soll: so müssen sie auch wohl nur von demjenigen Darstellungsstoffe getragen werden, auf den sich die Aufmerksamkeit zunächst richtet, und das ist immer die Melodie. Wollten sich z. B. in einem mehrstimmigen Gesange die harmonischen Mittelstimmen Verzierungen erlauben, während die die Melodie führende Ober- oder Unterstimme vielleicht einfach einherschreitet, so würde eine gleiche Geschmacklosigkeit, wenn nicht

gar Widersinnigkeit entstehen, wie jene ist, die die Schnüre, Blumen, Schleifen, welche auf ein Kleid gehören, unter dasselbe oder in seine Falten heftet. Ueberzeugen wir uns auch davon durch ein Beispiel. (Wir können der Beispiele während dieser ganzen Lehre nie zu viele anführen; es wird die letztere daher Zeit und Fleiß erfordern; aber es gilt ja auch, das Geschmacksurtheil der Schüler zu bilden, und der Einfluß von da auf Charakter und Gesinnung ist ein zu großer, wesentlicher, so daß selbst die angestrengteste Arbeit, Umsicht, Sorgsamkeit und längste Zeit den Preis nicht aufwiegen.)

4. Styl und Manier.

Ein anderer ist endlich auch der Vortrag je nach Beschaffenheit des Styls des Tonstücks oder je nach Beschaffenheit der Manier, der Dichtungsart seines Verfassers oder seiner Gattung. In der That wie in der Wortsprache, der wirklichen Rede, so herrschen auch in der Tonsprache, der Rede blos mit Tönen, gar verschiedene Style. Ja jeder Tondichter fast und jedes Tonstück hat seinen eigenen Styl, d. h. seine eigenthümliche Art und Weise, die Gefühle, überhaupt ein Inneres durch Töne zum Ausdrucke zu bringen. Nun Sie wissen von Ihrem Sprachunterrichte her schon, was Styl ist, was man unter Styl zu verstehen hat. Was dort gilt er auch hier. Den Styl eines jeden Tondichters können und brauchen wir nicht kennen zu lernen. Das ist Sache der wirklichen Künstler und auch unter diesen sind die Schreib- oder vielmehr Dichtungsweisen nur sehr weniger, besonders hervorragender Meister bekannt. Es ist das genug, denn im Grunde genommen sind es doch auch nur wenige eigentliche Dichter, die sich in der Art ihrer Darstellung durch solche Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten auszeichnen, welche sie von allen andern Dichtern merklich und kenntlich unterscheiden. Da hat wohl, um nebenbei nur einige Namen zu nennen, ein Beethoven, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Rossini, Meyerbeer, auch Auber ꝛc. ꝛc. seinen eigenen Styl; aber von allen andern, dem ganzen großen Heere der noch übrigen Tonstückmacher oder Tondichter, läßt sich das nicht sagen: sie schließen sich in diesen Dingen immer mehr und mehr dem einen oder andern jener hervorragenden Meister an und bilden so, wie man sich auszudrücken pflegt, gewissermaßen eine

Schule desselben. Unter den Meistern der musikalischen Volkspoesie kann in dieser Beziehung aus neuerer Zeit z. B. auch der sogenannte „Walzerkönig“ oder „Walzerfürst“ Strauß genannt werden. Der Mann hat Werke der Volksmusik geschaffen und besonders Walzer, welche zum Muster vieler anderer dahergehöriger Componisten geworden sind, und somit gewissermaßen auch eine eigene Schule beschreiben. Wer den Styl der Strauß'schen Walzer dann kennt, kennt auch den Styl aller seiner Nachahmer. Uebrigens fragen wir am seltensten darnach, von Wem die Lieder oder anderen Weisen gedichtet worden sind, die wir da singen oder spielen, sondern mehr nach Beschaffenheit dieser selbst. Wichtiger ist daher für uns die Frage nach dem Style der einzelnen Tonstücke. Jedes Tonstück hat seinen besondern Styl, d. h. seine eigenthümliche Form, eine besondere Art und Weise des Ausdrucks, die es von jedem andern Tonstücke merklich unterscheidet. Ein Lied ist anders abgesaßt als ein Tanz und auch unter den Liedern giebt es wieder verschiedene Style. Der Choral ist auch ein Lied, aber wie ganz anders ist er gestaltet denn vielleicht ein Kriegs- oder Schnitterlied! Der Walzer ist auch ein Tanz, aber wie ganz anders ist er gestaltet, denn vielleicht eine Menuett, eine Polka! Nun, das wissen wir Alles bereits: wir lernten die verschiedenen Form- und Charaktereigenthümlichkeiten der einzelnen uns interessirenden Tonstücke schon im vorhergehenden Capitel kennen. Das sind ihre Style. Aber sollten diese wirklich einen solchen Einfluß auf den Vortrag haben, daß derselbe sich dadurch ebenfalls ganz besonders gestaltet? — Gewiß! Lesen oder sprechen Sie z. B. ein Gebet nicht ganz anders denn jedes sonstige Gedicht? einen bloßen Brief oder eine Erzählung nicht ganz anders denn etwa eine Betrachtung über irgend einen erhabenen Gegenstand? — Nun, und warum das? weil der Styl dieser Gedichte oder Aufsätze ein ganz verschiedener ist. Dasselbe gilt auch in der Musik, vom musikalischen Vortrage. Woher die Verschiedenheit des Styls rührt, kommt dabei nicht in Betracht. Er fußt auf der eigenthümlichen Beschaffenheit des Darstellungsgegenstandes, und daß dieser zum wirklichen Ausdrucke komme, ist unveräußerliche Aufgabe des Vortrags; er kann aber nur zum Ausdrucke kommen, wenn seine eigenthümliche Beschaffenheit, sein Charakter sich in allen Mitteln dieses kund giebt. Das ist die stylistische Verschiedenheit des Vor-

trags. Einen Choral, ein geistliches, jedes religiöse Lied werden wir ganz anders singen, als etwa ein lustiges Volkslied, nicht blos inniger, langsamer, feierlicher, mit einem weicheren Schmelz der Accente, sondern auch frei von jedweder sinnefesselnden Verzierung. Das verlangt sein Styl, sein Charakter, die Beschaffenheit seines Darstellungsgegenstandes, seines Ausdrucks. Einen Marsch spielen und singen wir ganz anders als einen Tanz, fester, markirter, ernster, gemessener, um derselben Ursache willen. Und so bestimmt der Charakter, der Styl eines jeden Tonstücks auch seinen Vortrag, bestimmt, ob wir es langsamer oder schneller, markirter oder weicher, verziert oder einfach, fließend oder stoßend und wie noch anders vortragen müssen. (Es mögen Beispiele folgen.) Geregelt kann diese stylistische Verschiedenheit des Vortrags auch in derselben geschlechtlichen Art werden, in welcher die Summe aller musikalischen Dichtungsformen geregelt wurde. Es gab kirchliche, dramatische und Tonstücke des allgemeinen Lebensverkehrs oder Tonstücke der Kirchen-, Theater-, Kammer- und Tanzmusik: in eben solche Gattungen läßt sich auch der stylistisch verschiedene Vortrag bringen. Indeß wollen wir das der musikalischen Kunstlehre überlassen, für uns ist genug, zu merken, daß, wenn wir ein Tonstück gut vortragen wollen, wir auch auf seine Form, seinen Styl, seinen Charakter achten und je nach Beschaffenheit dieser alle Mittel des Vortrags ordnen und zur Anwendung bringen müssen. Welche diese Mittel sind, wissen wir längst. Dabei kann ich nicht unerwähnt lassen, daß die Kunstlehre den Styl auch je nach der charakteristischen Eigenthümlichkeit derjenigen Nationen unterscheidet, in deren Mitte die Musik besonders gepflegt und bis auf ihren jetzigen Grad der Ausbildung gebracht wurde. Diese Nationen sind wir Deutsche, die Italiener und die Franzosen: so unterscheidet die Kunstlehre auch einen deutschen, italienischen und französischen Styl. Nun ja, sie darf das, in sofern sie die Musik lediglich von dem, über alles wirkliche Leben erhabenen und von demselben gewissermaßen losgelösten künstlerischen Standpunkte aus erfaßt; wir dagegen, die wir die Musik betrachten unmittelbar als einen Ausdruck des wirklichen Lebens, als ein Eigenthum der Menschheit und Mittel der Mittheilung in allem Verkehr, als ein Eigenthum des Volks, dürfen das nicht, von unserm Standpunkte aus hat jedes Volk, der Däne und Schwede so gut als

als der Franzose, der Russe, Ungar und Türke so gut als der Italiener ꝛc. ꝛc. seinen eigenen musikalischen Styl, indem in allen ihm eigenthümlichen Weisen ein jedes Volk auch zugleich seinen eigenthümlichen innern und äußern Lebenscharakter offenbart. Wir kennen keinen blos deutschen, italienischen und französischen Styl als Norm für alle Dichtungsweise in der Musik; darum, um die Beschaffenheit dieses dreifachen Normalmaaßes für alle stylistische Form musikalischer Darstellung mögen die sich kümmern, welche Musik losgelöst vom öffentlichen und allgemeinen Leben in der so zu sagen abstrakten Sphäre eigentlicher Kunst treiben; wir kennen in dieser Hinsicht so viele Style, als es Völker, Nationen, durch ein charakteristisches Band in Denk- und Empfindungsweise mit einander vereinigte Gesellschaften giebt. Aber wir richten uns in unserm Vortrage nicht minder darnach, auch nach dieser nationalen Verschiedenheit des Styls, so bald wir in den Fall kommen, eine Weise, eine Melodie, kurz eine Tondichtung vorzutragen, die irgend einer Nation eigenthümlich zugehört, denn anders würden wir dieselbe ja nicht recht vortragen, da in dem Vortrage Alles zum Ausdrucke kommen muß, was in dem Tonstücke offenbart werden will, und da in diesem Falle hiezu nothwendig auch der nationale Charakter gehört. So werden wir unbekümmert um jede andere besondere Gestaltung alle unsere ächt deutschen Weisen im Allgemeinen weit gemüthlicher, gefühlsreicher, weicher, tief inniger vortragen, als, selbst bei gleichem Ausdrucksgegenstande, die Weisen des enthusiastischern, leichtern, erregtern Franzosen; die Weisen des Spaniers glühender, heißer, leidenschaftlicher als in selbem Falle die des tändelnderen, sorgloseren, lebensfreieren Italieners; die des äußerlich kalt scheinenden, doch innen tief erregbaren Dänen, Schweden, Russen schwermüthiger, ich möchte sagen melancholischer als die des kühnen, heldenmüthigen, schwärmerischen Polen oder Ungarn ꝛc. ꝛc. Bedenken wir daher vorher ja den Charakter der Nation, des Volks, dem das vorzutragende Tonstück eigenthümlich zugehört, und formen, gestalten wir auch darnach unsern Vortrag; anders ist dieser nicht richtig, nicht vollendet. Glühender, heißer offenbart das eine Volk sein Inneres als das andere; reiner, tiefer, inniger, oder gemischter, kälter, trotziger, herausfordernder, stolzer wieder dieses. Und das mag die letzte Regel für unsere Kunst des Vortrags seyn. Halten Sie auch

sie wie alle vorhergegebenen fest, so, denke ich, werden Sie keinen erheblichen Fehler in dieser mehr begehen. (Beispiele auch über das Letztere.)

Neuntes Capitel.

Organologie oder die Lehre von den musikalischen Instrumenten (Organen).

Das Medium des Vortrags, seine Mittel sind die Instrumente. Wir können keine Musik machen, keine Musik zu Gehör bringen, keinen musikalischen Redevortrag halten, wir brauchen dazu ein Werkzeug, auf dem oder durch welches die dazu nöthigen Töne auf irgend eine Weise hervorgebracht werden. Werkzeug ist das deutsche Wort für Instrument. Andere sagen dafür auch Organ und nennen in Folge dessen jede wirklich gehörte oder hörbare Musik auch wohl organische Musik zum Unterschiede von derjenigen sogenannten Musik, die aber eigentlich noch gar keine Musik ist, welche blos noch in ihrer schriftlichen Aufzeichnung durch Noten vorhanden. Ob der letztere Ausdruck in diesem Sinne richtig gewählt ist, wollen wir weder untersuchen noch entscheiden; eben so sey nur beiläufig bemerkt, daß der Ausdruck organische Musik auch noch in einem andern Sinne gebraucht wird: es kommt für uns Nichts darauf an; wichtiger für uns ist der vollkommen richtige Schluß, daß, wenn keine Musik möglich ist, ohne durch irgend ein sogenanntes Instrument hervorgebracht worden zu seyn, daß aldann auch die Kenntniß der Instrumente oder Werkzeuge, wodurch das geschehen kann, für Jeden, der nur irgend Etwas von Musik wissen und verstehen will, zur unabweislichsten Nothwendigkeit wird, also auch für uns. Die Lehre oder Mittheilung dieser Kenntniß nennt man Organologie. Das ist ein aus dem Griechischen stammendes oder vielmehr zwei griechischen Wörtern mit deutscher Endung nachgebildetes Wort, welches zu deutsch so viel heißt als: die Lehre von den verschiedenen musikalischen Instrumenten. Diese Lehre kann einen verschiedenen Umfang haben, je nach dem Zwecke, den sie verfolgt. Einmal kann sie blos in einer Beschreibung der

äußeren Einrichtung und Beschaffenheit der verschiedenen Instrumente und ihrer einzelnen Theile oder vielmehr der verschiedenen musikalischen Organe bestehen, und dann sollte sie eigentlich, wenn man einmal einen griechischen Ausdruck dafür haben will, Organographie heißen, d. i. Beschreibnng, zeichnende Umschreibung der Instrumente. Der Ausdruck Organ selbst für Instrument nämlich ist in Betracht dieser Lehre wirklich passender als letztes Wort, da er zugleich die Einzelheit der Beschaffenheit des Instruments in sich begreift, während wir bei Instrument nur an die Gesammtheit des Werkzeugs denken, und da er zugleich auch die Bestimmung dieses umfaßt, zum Ausspruch des Willens des Musikmachenden oder musikalischen Redners, gewissermaßen zum Stellvertreter desselben zu dienen. Wenn wir von Instrument als Werkzeug, als Mittel des musikalischen Vortrages reden, so denken wir zugleich auch an die Vergegenwärtigung der zu diesem gehörenden Töne dadurch, und das sagt das Wort Organ mehr als das Wort Instrument, bei dem sich auch ein todtes Unbenütztseyn annehmen läßt. Bei einem musikalischen Vortrage geht die Rede zunächst von dem Instrumente aus, erscheint dieses gewissermaßen als der Stellvertreter des eigentlich Redenden oder muß doch mit diesem als Eins, in einer Vereinigung gedacht werden, ohne welche der Vortrag nicht ist und nicht seyn kann, und das Alles drückt das Wort Organ besser weil mit einem Male aus als das Wort Instrument, das sich auch abgeschieden von dem eigentlich Vortragenden betrachten läßt. Das führt auf eine weitere Bestimmung der Instrumentenlehre: es kann diese auch die Aufgabe haben, entweder zugleich oder insbesondere zu lehren, was für Töne sich auf jedem einzelnen Instrumente hervorbringen lassen, zu welcher Art des musikalischen Redevortrags sich ein jedes am besten eignet, und in welcher Beziehung hierzu die einzelnen Theile desselben und deren Behandlung beim wirklichen Musikmachen, wirklichen musikalischen Reden stehen. Es fragt sich, in welchem Umfange ich hier die Organologie vorzutragen haben werde? — ohne Zweifel in Absicht auf die Lösung beider ihrer genannten Aufgaben, nur wohl in einer andern Richtung und auch in einer andern Ausdehnung als in welcher die Musiker von Beruf oder diejenigen, die in wahrhaft künstlerischer Weise und zu künstlerischen Zwecken die Wissenschaft studiren, von den Instrumenten

Kenntniß zu nehmen die Pflicht haben. Diese dürfen die Instrumente nicht blos im Allgemeinen kennen, sondern müssen dies bis ins Einzelnste, und um so mehr, je mehr das betreffende Instrument zu denen gehört, deren sie sich vorzugsweise bei ihren musikalischen Schöpfungen bedienen. Die Frage, was auf einem Instrumente hervorgebracht werden kann, hat sich bei ihnen nicht blos auf eine ganze Tonregion zu beschränken, sondern muß selbst bis auf den einzelnsten Ton und seine Zusammenstellungen hin und zwar mit genauer Angabe von Ursache und Wirkung beantwortet werden. Daneben müssen sie sich auch mit den mancherlei Veränderungen und Schattirungen bekannt machen, denen die Productivität eines Instruments unterliegt oder doch unterliegen kann, wenn es mit andern Instrumenten und zwar bald diesen bald jenen in gemeinschaftliche Wirksamkeit tritt. Die Beschaffenheit und äußere Construction der Instrumente insbesondere betreffend müssen sie solche nicht allein bis ins einzelnste Detail genau kennen, sondern mehrentheils auch genau wissen, warum die Dinge alle so sind und seyn müssen, was für Veränderungen sofort in der Productivität, dem Tone, seinem Umfange und Klange vor sich gehen, wenn das Eine oder Andere davon so oder so anders gestaltet wird. Leute dieser Art müssen die Instrumente kennen, wie der geschickte Arzt den menschlichen Leib, der Chemiker seine Substanzen, der Naturforscher die Erde und ihre Körper. Leute dieser Art müssen auch den gesammten Vorrath von Instrumenten, die verschiedenen Arten davon, welche wir besitzen, und ihre verwandtschaftliche Verzweigung kennen wie der durchgebildete Ethnograph die verschiedenen Völkerschaften und Menschenracen der Erde, die Geographen die Gestaltungen und Einrichtungen dieser, der Schuster sein Leder, seine Leisten und Pfriemen, der Apotheker seine Medicamente. Das Alles aber brauchen wir nicht. Uns genügt überall das blos Allgemeine, und von dem Einzelnen nur so viel, als nöthig ist zum rechten Empfangen und Verstehen der Musik als einer Sprache der Menschheit oder zum rechten Gebrauch und Reden derselben da, wo der Mensch, jeder Gebildete als solcher, ohne wirklicher Musiker zu seyn, in den Fall kommen kann, sich ihrer zu bedienen. Wir müssen z. B. wissen, was Geigen sind und welche Sprache vorzugsweise durch dieselben gesprochen wird, aber wir brauchen weder

die Geschichte dieser Art Instrumente, noch ihren eigentlichen Bau, ihre Stimmung, ihren verschiedenen Bezug, ihre Construction genau zu kennen. Wir müssen wissen, wodurch sich das eine Blasinstrument von dem andern unterscheidet und zu welcher Art des Ausdrucks sich ein jedes insbesondere eignet, aber welche Tonfolgen und Tonfiguren darauf herausgebracht werden können und welche nicht und wie jenes geschieht, kann uns nicht kümmern, die wir nicht Musiker sind, sondern hier nur mehr als Consumenten der Kunst erscheinen. Wir müssen wissen, wie es zugeht, daß auf dem und dem Instrumente Töne zum Vorschein kommen, aber wir brauchen das auch nur im Allgemeinen zu wissen und nicht zu wissen, welche besondere Behandlung jeder einzelne Ton, dessen das Instrumet fähig ist, zu seiner Hervorbringung voraussetzt. Wir müssen z. B. wissen, daß die Flöte ein Blasinstrument mit Tonlöchern ist, durch deren Offenlassen und Bedecken die verschiedenen Töne erzeugt werden, und daß dieses Offenlassen und Bedecken theils unmittelbar mit den Fingern, theils mit Klappen geschieht, aber welches Offenlassen und welches Bedecken bei jedem einzelnen Tone, welche Klappen für welche Töne und was dahin gehört, brauchen wir nicht zu kennen. Wir müssen wissen, wie vielerlei Arten Instrumente es giebt und wodurch sich dieselben ihrem vornehmsten Wesen nach von einander unterscheiden, aber wir brauchen dies auch nur so zu sagen gattungsweise oder familienweise zu wissen und die Kenntniß nicht bis zu den einzelnen und sogar möglichen Verzweigungen der Familienglieder auszuzudehnen, wie der Musiker oder gar Akustiker, welcher Letztere sich hier lediglich an die eine Ursache alles Klanges anlehnt und nun von der Art der Entstehung dieser Ursache aus den gesammten Vorrath von Instrumenten zergliedert in Familien und in der Verfolgung der Stammbäume derselben auf die vielfachsten Verwandtschaften unter denselben stößt, die ihn zwingen, neue Gliederungen anzustellen und solche fortzuleiten bis dahin, wo vom ganzen Daseyn nichts mehr übrig bleibt, als die Möglichkeit neuer Erzeugungen. Wo wir in allen diesen Dingen und Kenntnissen etwas umsichtiger und sorgfältiger betrachtend zu Werke zu gehen haben, wird allein bei denjenigen Instrumenten oder Organen seyn, die weniger im Dienste der Musik als schöner Tonkunst als vielmehr im Dienste der Musik als allgemeiner Volkssprache, als jenes

Mittels des tönenden Gefühlsausdrucks stehen, das von allem Volke, überall hiezu gebraucht wird und somit auch verstanden seyn will, oder die doch eben sowohl das Mittel der musikalischen Kunst - als das der musikalischen Volkssprache überhaupt abgeben, wie die menschlichen Singstimmen und unter jenen künstlerischen Tonwerkzeugen, an welche wir vorzugsweise bei dem Worte Instrument denken, diejenigen, welche dem, was wir Orchester nennen, mehr oder weniger ferne stehen, dagegen aber seit ihrem Entstehen namentlich vom Volke beibehalten worden sind, als Organe seiner musikalischen Unterhaltungen zu dienen, wie Zither und einige andere Instrumente der Lautengattung, Drehorgel und damit verwandte andere mechanische Spielwerke, die zur Gattung der Physharmonika gehörenden verschiedenen Arten Harmonika 2c. 2c. Ich habe so eben den Ausdruck „Orchester" gebraucht und Sie werden mich fragen, was darunter zu verstehen? Sie werden und sollen es erfahren, sobald ich zur Entwickelung der ausstehenden Lehre selbst übergehe. Zuvor noch eine andere Frage. Wir müssen wissen, sagte ich kurz vorher auch, dies und das, müssen, wenn auch nicht dies und jenes, so doch das und das wissen und kennen: nun, woher dieß Muß? warum denn müssen wir dies und immer wenigstens so viel von und aus der Instrumentenwelt kennen? — Ich kann nicht annehmen, daß Niemand unter Ihnen wäre, dem sich diese oder doch eine ähnliche Frage nicht aufdrängte, und es mag daher auch ihre Beantwortung noch in Kürze folgen. Wir wollen nicht Musiker von Profession werden, brauchen also auch die Instrumente nicht zu kennen oder kennen zu lernen, wie der Gewerbsmann sein Werkzeug, aber uns gilt die Musik doch als ein unveräußerliches Eigenthum aller Gesellschaft, und wie nun wäre möglich, uns als Glieder dieser Gesellschaft zu gebahren, hätten wir gar keine Kenntniß auch von dem, wodurch erst ist, was dieselbe als ein solches ihr Eigenthum anspricht? — In Gefühlen und Gedanken verkehrt die Gesellschaft; sie sind das Band, das sich um die Menschheit schlingt, sie zu vereinen zu einer besondern Frucht des göttlichen Schöpfungswerks; der Verkehr in Gedanken geschieht durch das Wort, jener in Gefühlen durch den Ton, dessen ausdrucksvolle Gestaltung Musik heißt; wir können den Gedankenverkehr nie in wahrhaft und vollkommen nutzbringender Weise betrei-

ben, und so wenig nutzbringend für uns selbst als nutzbringend für Andere, wenn wir nicht auch wissen, gelernt haben und kennen, wodurch er geschieht, womit, wodurch wir reden, sprechen; das weiß jedes Kind, jeder Mensch, und wird ihm demnach auch der Sprachunterricht von dem ersten Augenblicke an, wo er artikulirte Laute hervorzubringen im Stande ist, ertheilt; — wie könnte oder möchte es anders seyn betreff des Verkehrs in Gefühlen und Leidenschaften? — Nichts Anderes als die Laut- und Pronunciationslehre des Sprachunterrichts ist unsere Organologie. Ihre Wichtigkeit und Nothwendigkeit ergiebt sich dadurch von selbst. Was in der Wortsprache die verschiedenen Dialekte und sogenannten Zungen, das sind in der reinen Tonsprache die verschiedenen Arten von Tonerzeugungen. Wir brauchen eine Sprache nicht in allen ihren verschiedenen Dialekten reden zu können, um uns gleichwohl unter dem gesammten Volke, dem diese Sprache angehört, mit Nutzen für uns und Andere bewegen und mittheilen zu können; aber wir müssen diese Dialekte wenigstens alle verstehen, soll diese Bewegung und gegenseitige Mittheilung eine wirklich freie, vollkommene, für alle Fälle fruchtbare seyn. Wir brauchen nicht alle Sprachen der Welt wirklich selbst reden zu können, um gleichwohl selbstständig und frei, zum Nutzen für uns und Andere in derselben, der Welt verkehren zu können; aber verstehen, kennen müssen wir diese Sprachen wenigstens, soll der Verkehr ein vollkommener, wahrhaft freier, selbstständiger und so fruchtbarer als möglich seyn. Es ist nicht nöthig, daß wir die Naturgeschichte aller Instrumente genau studirt haben oder diese gar mit Fertigkeit zu handhaben verstehen, um gleichwohl geschickt zu seyn zu einem musikalischen Vortrage, zu einem Austausch von Gedanken, Gefühlen und Leidenschaften in Tönen; aber wissen müssen wir nichts desto weniger wenigstens, was für ein Organ überhaupt das ist, durch welches zu uns gesprochen wird, sollen wir fähig seyn, mit vollkommener Freiheit und Selbstständigkeit die gemachte Mittheilung zu empfangen, zu verstehen, gewissermaßen in uns zurecht zu legen. Es ist das eben so nothwendig, als die Kenntniß der Entstehungsgeschichte einer Waare, soll uns ein Urtheil über den Werth und die Nützlichkeit derselben zustehen, als für Jeden, der Schuhe braucht und trägt, wenigstens allgemeine Lebenskenntniß von dem Schuhmachergewerbe, will er dar-

über urtheilen können, ob der Schuh auch für ihn richtig gearbeitet worden. Kaum daß Etwas klarer, begreiflicher auf der Hand liegt. Jeder hält seine musikalischen Vorträge durch das Organ, in dessen Gebrauch er fertig und geschickt ist, der Eine spielt, der Andere singt, ein Dritter trommelt, ein Vierter bläst; aber was das Empfangen der musikalischen Mittheilungen anbelangt, muß Jeder geschickt und bereit seyn für Blasen, Singen, Trommeln, Spielen und auch jede Art derselben. Niemand kann verlangen, daß ihm die Mittheilungen auch nur durch sein Organ gemacht werden, und nun hörst du da eine Musik, wie wirst du sie mit wahrhaftem Nutzen für dich, mit wirklichem Verständniß entgegennehmen können, wenn du nicht einmal weißt, zu welcher musikalischen Vortragsart sich das Organ vorzüglich eignet, durch welches sie gemacht wird? wenn du nicht einmal weißt, was durch dieses Instrument ausgedrückt werden kann und was nicht, und wie das geschieht? — Hundertmal für einmal wirst du die Mittheilung nur mit halbem wenn nicht ohne allen Vortheil oder gar zu deinem Nachtheil entgegennehmen. Kenntniß der Instrumente in angedeutetem Umfange und Grade ist für Jeden, der nicht ganz und gar verzichten will auf die großen Vortheile des innigsten Seelenaustausches — und das will und wird wohl Niemand, wie Niemand freiwillig verzichten mag auf das Belebende des Gedankenaustausches durch die bloße Wortsprache — so nothwendig wie die Kenntniß der Speisen und Getränke. Wir sind nicht alle Köche, diese müssen die Dinge noch genauer kennen, aber wissen müssen wir doch, was wir essen und trinken, sollen wir dieß mit wahrem Nutzen für unsern Leib thun können, in immer dem wahrhaft heilsamsten Maaße. Also Organologie! (Jeder verständige Lehrer wird den letztern Beweis nöthigenfalls noch weiter ausführen).

1. Im Allgemeinen.

Den ganzen Vorrath von Instrumenten, oder vielmehr Organen, den wir besitzen, um Musik machen, musikalische Vorträge halten zu können, pflegt man wohl insgesammt das **Orchester** zu nennen. Es stammt dieses Wort, das ich schon einmal gebrauchte, um hier seine Erklärung folgen zu lassen, aus dem Griechischen. Seine Aussprache Orschester ist daher falsch, sondern

wir müssen sagen Orkester, das ch also wie ein leichtes, weiches k aussprechen. Das Wort kommt auch noch in einem andern Sinne in der Musik vor: Orchester pflegt man auch wohl die Gesellschaft von Musikern zu nennen, die zur Aufführung irgend eines größern Tonwerks versammelt und je nach dem Bedürfnisse dieses mehr oder weniger zahlreich, bald so bald so, d. h. mit bald diesen bald jenen Instrumenten zusammengesetzt, aufgestellt und geordnet ist, wie in den Theatern zur Aufführung von Opern, in Concertsälen zur Aufführung von Concertmusikstücken ꝛc. ꝛc. Dann heißt auch wohl der Ort, der Raum oder Platz, wo die Gesellschaft sich zu solchem Zwecke aufgestellt hat oder aufzustellen pflegt, das Orchester; selbst die eigens für die Musiker in Ballsälen, öffentlichen Gärten, Kirchen und Concertsälen und meist in etwas erhöheter Weise angebrachten und besonders abgeschlossenen Plätze, Tribünen ꝛc. ꝛc. werden wohl Orchester genannt. Und endlich versteht man darunter, namentlich bei größern Musikaufführungen, insbesondere den Verein der dabei thätigen wirklichen Instrumente zum Unterschiede von den Singstimmen oder Sängern, die vielleicht zugleich dabei mitwirken; so gehören, wenn in Bezug auf Oper-, Oratorien- oder andere derartige, größere Musikaufführungen von dem dabei thätigen Orchester die Rede ist, nicht etwa auch die ebenfalls dabei thätigen Singstimmen oder Sänger dazu, sondern lediglich die wirklichen, künstlich erzeugten Instrumente und deren Handhaber, Spieler und Bläser; der dabei mitwirkende Verein von Sängern oder Singstimmen wird wieder mit einem eigenen summarischen oder vielmehr generellen Namen belegt — Chor; hier stehen sich Chor und Orchester einander gegenüber wie gewissermaßen die beiden Hauptglieder des ganzen organischen Körpers. Merken wir uns diese verschiedene Bezeichnungsweise und namentlich die letztere; sie ist wirklich technisch geworden, selbst wo man unter Orchester seiner ersten allgemeinsten Bedeutung nach den gesammten im Leben vorkommenden Instrumentenvorrath begreift. Auch hier nämlich denkt man dabei, bei dem Worte Orchester, vorzugsweise nur an den Vorrath, die Gesammtsumme der wirklichen Instrumente, d. h. jener zu musikalischen Vorträgen nöthigen Werkzeuge, die aus Holz, Metall oder welchem andern Stoffe zur Hervorbringung oder Erzeugung von Tönen künstlich verfertigt worden sind, weniger oder gar nie an

jene musikalischen Organe, welche die Mutter Natur in mehr oder weniger Vollkommenheit allen Menschen verliehen hat, die menschlichen Singstimmen. Diese werden selten oder nie darunter begriffen, und wenn ich auch hier in der allgemeinen Beschreibung des Orchesters noch keine Rücksicht auf diese übliche Theilung des Wortsinnes nehme, so soll und wird es doch eben deshalb später, nachgehends geschehen, wo wir an die specielle Beschreibung der einzelnen Organe kommen. Da wollen wir jener Ueblichkeit zu Folge ebenfalls unsere Aufmerksamkeit zunächst den Singstimmen und dann den eigentlichen Instrumenten insbesondere zuwenden.

Das ganze Orchester nun, also sämmtliche Organe, welche wir zur Realisirung musikalischer Vorträge besitzen, zerfällt in mehrere generelle Abtheilungen. Der Grund hiefür wird von den eigentlichen Tonkunstlehrern verschieden angenommen: wir wollen ihn in der Beschaffenheit der Organe selbst oder vielmehr in der Art und Weise, wie durch dieselben die Töne hervorgebracht werden, finden. Da, nach diesem Eintheilungsgrunde, giebt es zunächst Instrumente, bei denen der unmittelbar tonerregende Körper Saiten, d. h. dünne, in einer gewissen Spannung gehaltene Fäden, einerlei aus welchem Stoffe gefertigt, Metall, Seide oder Thierdarmen, sind: sie heißen in Summa Saiteninstrumente. Aber auf diesen Saiteninstrumenten werden die Töne nicht durchweg in einerlei Weise hervorgebracht. Da giebt es Saiteninstrumente, bei denen die Töne hervorgebracht werden, indem man ihre Saiten durch einen andern dazu geeigneten Körper streicht. Dieser Körper heißt Bogen, weil er aus einem längern meist etwas gebogenen Stabe besteht, von dessen einem Ende bis zum andern eigens dazu zubereitete Pferdehaare gespannt sind, die mit einer harzigen Materie, Colophonium genannt, bestrichen über die Saiten hergezogen werden und so diese in töneerzeugende Schwingungen oder Vibrationen versetzen. Demnach heißen denn auch dieser Art Saiteninstrumente insbesondere Bogeninstrumente, als da sind die verschiedenen Arten von Violinen oder Geigen, wie Violine, Bratsche, Violoncell, Contrabaß, die sogenannte Streichzither, die, weil sie alle zusammen gewissermaßen nur Unterarten von der einen Geige bilden, alle Geigen oder Violinen nur in verschiedener Größe und daraus entspringender Einrichtung sind, gewöhnlich auch schlechtweg blos Geigeninstru-

mente genannt werden. Wieder giebt es Saiteninstrumente, bei denen die Saiten durch Reißen mit den Fingern oder auch einem eigenen Werkzeuge, in der Kunstsprache Plectrum genannt, in die zu Tonerscheinungen nöthigen Schwingungen versetzt werden: sie heißen zusammengenommen Lauteninstrumente, da sie in Form und Behandlungsweise alle der einen alten Laute gleichen und sich nur durch ihre Größe und was nothwendige Folge davon ist von dieser und somit auch von einanander unterscheiden. Solcher Lauteninstrumente sind: Guitarre, Harfe, Zither, Mandoline. Drittens giebt es Saiteninstrumente, bei denen die zum Vortrag nöthigen Töne dadurch zum Vorschein kommen, daß die Saiten mit irgend einem andern Körper, als Hammer u. dgl., geschlagen und so in die töneerregenden Schwingungen versetzt werden. Sie heißen von einem griechischen Zeitworte, das so viel als schlagen bedeutet, krustische Instrumente, und geschieht der Schlag dadurch, daß der auf, an oder unter die Saiten schlagende Körper (Hammer ꝛc. ꝛc.) noch durch ein anderes Mittel, eine Art Hebel in Bewegung gesetzt wird, der von einem lateinischen Worte in der Kunstsprache Taste oder Clavis genannt wird, so heißen sie insbesondere auch wohl Tasten- oder Clavierinstrumente. Zu dieser Art Saiteninstrumente gehören das gewöhnliche Clavier oder Clavichord, das Pianoforte in seinen verschiedenen Gestaltungen, und das Hackebrett oder sogenannte Cymbal. Eine letzte und ganz eigene Gattung von Saiteninstrumenten bildet endlich die Aeolsharfe, bei der die Saiten durch Luftströmungen, Windstöße, denen sie an Fenster- und Thüröffnungen oder sonst geeigneten Orten ausgesetzt werden, in solche Schwingungen gerathen, die Töne zu erzeugen im Stande sind. — Ein zweites Instrumentengeschlecht oder eine zweite Hauptgattung von Instrumenten machen die sogenannten Blasinstrumente aus, d. h. diejenigen Instrumente, bei denen die Töne dadurch zum Vorschein kommen, daß auf irgend eine Weise Luft in sie hineingeblasen und dadurch die schon in ihnen befindliche Luft in die zur Tonerzeugung nöthigen Vibrationen versetzt wird. Die Zahl dieser Instrumente ist eben so groß, als sich das ganze Geschlecht wieder in mehrere Unterabtheilungen, Gattungen und Arten theilen läßt, ohne deshalb einen andern Eintheilungsgrund annehmen zu müssen, als welchen wir überhaupt für unsere Classification schon oben angenommen haben.

Geschieht das Einblasen der Luft durch andere dazu auf irgend eine Weise in Bewegung gesetzte künstliche Werkzeuge, die Blasbälge genannt werden, so gehört das betreffende Instrument zur Gattung der Orgeln, als die gewöhnliche Kirchenorgel, die Stubenorgel, die Drehorgel, die verschiedenen mechanischen Spielwerke an Uhren, Bildern 2c. 2c. Geschieht das Einblasen der Luft von dem Spieler, demjenigen, der den musikalischen Vortrag hält, unmittelbar selbst, so entstehen die eigentlichen Blasinstrumente, als Flöte, Clarinette, Horn, Trompete, Posaune, Fagott, Oboe, die je nach dem Material, aus welchem sie gefertigt sind, Holz oder Metall, wieder zerfallen in Holz- oder Rohr- und in Blechinstrumente. Ist bei den Blasinstrumenten der tonerregende Körper nicht die darin befindliche Luft, sondern irgend ein anderer, der durch die eingeblasene Luft in die nöthige Vibration versetzt wird, ein hölzerner oder metallener Stab (Zunge), so gehört das betreffende Instrument zu der Gattung der Harmonika, wie die Maultrommel (Aura), mehrere selbst die Namen Harmonika führende meist Kinderinstrumente. Eine ganz eigene Gattung der Blasinstrumente bilden die menschlichen Singstimmen. Zu dem Geschlecht der Blasinstrumente gehören sie, weil sie kein anderes tonerregendes Element haben als diese, die geblasene oder ausgeathmete Luft; aber das eigentliche Instrument bildet bei ihnen mehr der Mund mit seinem ganzen innern Ausbaue bis zum Kehlkopfe und diesen mit eingeschlossen. Der Ton gestaltet sich schon hier durch den aus den Lungen durch den Kehlkopf hervortretenden Luftstrom, indem dieser je nach Art seines Hervortretens die im Mundraume befindliche Luft in die je zur Klangwirkung nöthige Vibration setzt. — Ein drittes und letztes Instrumentengeschlecht umfaßt alle sogenannten Schlag-, d. h. diejenigen Instrumente, bei denen der tonerregende Körper durch Schlagen oder Stoßen mit der Hand oder irgend einem Werkzeuge, als Klöppel, Schlägel 2c. 2c., in die dazu nöthige Bewegung versetzt wird, wohin gehören alle Arten von Glocken und Trommeln, Pauken, Castagnetten, Becken, Triangel, der sogenannte türkische Hut oder Halbmond, auch einige mechanische Spielwerke in Uhren 2c. 2c. Die einzelnen Geschlechte für sich werden auch wohl Chöre genannt. So spricht man bei Orchestern, worin alle Instrumente in Mehrzahl vorhanden sind und mitwirken, von dem Geigen-, dem

Blas- und dem Schlag-Chor, und meint darunter die Summe der vorhandenen Geigen-, Blas- und Schlaginstrumente.

Damit kennen wir den gesammten Organismus unsers Orchesters, alle Arten von Instrumenten, sogar schon ihren Hauptmerkmalen und Unterscheidungszeichen nach, und selbst im Einzelnen mit ihren Namen. Daß ich bei Angabe dieser nur auf diejenigen Instrumente Rücksicht nahm und nehmen konnte, welche dem Volke als solchem angehören, versteht sich von selbst. Die Kunst besitzt noch mancherlei andere Organe, aber sie sind noch nicht Eigenthum des Volks geworden und konnten also auch nicht hier in Betracht kommen; dagegen gehört dem Volke noch Manches an, was die Kunst längst absorbirt, von sich gewiesen hat, um so mehr aber hier in Augenschein genommen werden muß. In dieser Richtung wollen wir nun auch folgende specielle Instrumentenlehre anstellen. Sie werden dabei Manches erfahren, was Sie veranlassen dürfte, selbst die sogenannten musikalischen Spielzeuge mit andern Augen als bisher anzusehen, und Manches, was Ihnen erklärt, worüber und woran Sie bisher noch nicht gedacht, weil Sie seinen unmittelbaren Zusammenhang mit ganz gewöhnlichen Gesetzen der Natur nicht kannten. Fangen wir bei unsern Singstimmen an und gehen dann erst zu den eigentlichen Instrumenten über. (Das der Rahmen für die allgemeine Organologie; wo zuzuthun oder wegzulassen, zu vertheilen und dergleichen findet jeder Denkende und Verständige selbst; doch möchte ich nicht rathen, die ganze Lehre auf einer andern Grundlage aufzubauen; am wenigsten darf sie eine Art akustischen Anscheins bekommen; ausschließlich praktisch, lebensbedürftig muß sie seyn, so gewiß im nachfolgenden speciellen Theile die Erklärung aller Dinge aus der Natur ihrer Erscheinung Platz zu greifen hat.)

2. Die menschlichen Singstimmen.

Kaum daß der Mensch etwas Eigeneres besitzt als seine Singstimme, und doch auch wieder daß er kaum Etwas weniger genau kennt als diese. Zum Thiergeschlecht gehörend theilt er fast Alles, was sein physisches Leben anbelangt, mit den Thieren, mit den einen mehr als mit den andern und mit den einen Dies, mit den andern Jenes, nur der Gesang ist und bleibt sein ausschließliches Eigenthum. Ich denke dabei auch noch nicht einmal an dessen

psychische Bedeutung, d. h. an seine Bedeutung als Ausdruck oder doch Ausdrucksmittel innerer Regungen des den Menschen von allen Thiergattungen absondernden Geistes oder welches sonstigen seelischen Vermögens, sondern nur an dessen rein leibliche Gestalt und Eigenschaften. Man hat in dieser Beziehung unsern Gesang schon mit dem Gesange der Vögel oder welcher Thiere vergleichen wollen, und welch' himmelweiter Unterschied gleichwohl zwischen beiden! Sie werden sagen, daß diese Verschiedenheit doch nur eine Folge der geistigen Bevorzugung der Menschen sey; daß der Gesang mancher Thiergattungen sich in einem ewigen Einerlei bewege, immer nur als ein und derselbe sich gestalte, der Gesang der Menschen dagegen die größte, eine lediglich dem freien Willen anheim gegebene Mannigfaltigkeit offenbaren könne, das sey nur Folge jener geistigen Begabung der Menschen, wodurch diese sich in erster Linie von den Thieren unterscheiden. Wohlan! aber setzt eine solche stets andere und lediglich von dem menscheneigenen freien Willen abhängende Gestaltung unsers Gesanges nicht auch eine Befähigung unserer Singorgane dazu voraus, die sich nicht anders als mit blos physiologischem, d. h. rein leiblichem Auge anschauen, und somit auch in rein leiblicher Weise beurtheilen läßt? — Der Vergleich unsers Gesanges mit dem mancher Thiere, selbst wo dieser sich am vollkommensten gestaltet, paßt nur nach einer und zwar der allerkleinsten, unbedeutendsten Seite, nach allen andern und den viel wichtigeren Seiten paßt er nicht. Auch in rein körperlicher Hinsicht ist unsere Singstimme etwas dem Menschen ausschließlich Zugehörendes, eine Begabung, die wir voraus haben vor allen andern Geschöpfen. Allerdings hat auch jeder Mensch wie jedes gesangsfähige Thier nur eine gewisse Anzahl von Tönen in seiner Kehle, d. h. es ist immer nur eine gewisse Anzahl von Tönen, welche ein Mensch hervorbringen kann und über deren Gränzen hinaus ihm, auch bei der stärksten Willenskraft, die Natur alle weitere Tonproduktivität versagt; aber nicht allein daß er die ganze Reihe von Tönen, welche innerhalb dieser Gränzen liegt, ohne Ausnahme und mit stets gleich natürlicher Klangmasse hervorzubringen vermag, was bei den Thieren nur sehr selten der Fall ist, da sie fast alle auch innerhalb dieser Gränzen ihrer Tonproduktivität nur gewisse, manche aus der Klangstufenleiter ausschließende Töne hervorzubringen vermögen, sondern

der Mensch kann auch alle die Töne, die er überhaupt hervorzubringen im Stande ist, in jeder beliebigen Reihenfolge und in einer solch' mannigfaltigen Klangfärbung hervorbringen, wie Beides die Natur dem Thiere durchaus versagt hat. Der Gesang der in dieser Beziehung fertigsten und geschicktesten Vögel ist immer nur nach ein und derselben Tonfolge geordnet; einer andern Folge sind sie nicht fähig, und geht auch ihre Gelehrigkeit so weit, daß sie zu manchen andern melodischen Weisen abgerichtet werden können, so kann das doch nur in einer solch' engen Begränzung geschehen, die mit der Freiheit der Bewegung der menschlichen Stimme innerhalb ihres Tongebiets gar keinen Vergleich aushält. Auch ist, was die Klangfarbe des Gesangs betrifft, der Gesang der und auch in dieser Beziehung geschicktesten Vögel immer ein und derselbe, während wir Menschen unsere Gesangtöne zu färben vermögen in dem mannigfaltigsten, reichsten und ergreifendsten Colorit. Kein Thier besitzt in dieser Beziehung eine solche, so viele und so reiche Darstellungsfähigkeit wie der Mensch, selbst ganz abgesehen noch von dem Gedankenausdrucke, der sich mit unserm Gesange durch das bezeichnende Wort verbindet. Wir werden und können auch bei dem vollkommensten, schönsten Thiergesange nie so tief, so Viel, so deutlich und Vorstellungen erweckend empfinden als selbst bei dem nur mittelmäßig guten Menschengesange. Warum? weil die Singstimme der Thiere durchweg keine so reiche Fähigkeit zu den mannigfaltigsten und ausdrucksvollsten Klangfärbungen besitzt als die Singstimme der Menschen; und wo der Grund hievon wie von allen übrigen ganz eigenen Vorzügen des menschlichen Gesanges vor dem Gesange der Thiere? — lediglich in der weit vollkommeneren, ganz eigenen Einrichtung, Construktion und Beschaffenheit unserer Singorgane. An Fertigkeit und Schnelligkeit in der Tonerzeugung mögen uns manche Thiere übertreffen, auch was die Klangreinheit der hervorgebrachten Töne betrifft, aber nicht was Mannigfaltigkeit und Zeichnung darin angeht, und das hat seinen Grund nicht etwa in der geistigen, sondern lediglich in der leiblichen Begabung oder vielmehr Befähigung des Menschen zum Gesange. Da frägt sich's also zunächst: womit, mit welchen Theilen unsers Körpers singen wir? Die gewöhnliche Antwort auf die Frage lautet: mit der Kehle. O nein! aber sage ich, nicht blos mit der Kehle, auch wenn wir den Begriff des Wortes weiter fassen und alle Körpertheile, die

zunächst beim Singen in Bewegung gesetzt werden oder doch darauf Einfluß haben, zur Kehle zählen, — nicht blos mit der Kehle singen wir, sondern unser ganzer Körper ist beim Singen in Thätigkeit oder Nichts doch von diesem, was nicht auf die Gestaltung, die Beschaffenheit des Gesanges von Einfluß wäre. Das Instrument des Gesanges sind wir, der ganze Mensch. Allerdings werden zur Hervorbringung der Töne beim Gesange zunächst nur einige wenige einzelne Theile des Körpers in Bewegung gesetzt; das ist auch bei jedem andern Instrumente der Fall; aber wer wüßte nicht, daß z. B. bei einem Saiteninstrumente allerdings zunächst die Saiten und der sie in Bewegung setzende Körper die Theile sind, durch welche die Töne hervorgebracht werden, daß gleichwohl aber auf die ganze Art und Beschaffenheit dieser auch jeder andere Theil des gesammten Instruments, wenn auch der eine mehr der andere weniger, von wesentlichem Einflusse ist? — Der beste Vergleich unsers Singinstruments mit einem andern Instrumente trifft bei Blasinstrumenten und namentlich der Orgelpfeife zu: der Ton dieser wird bewirkt durch Wind, der in sie tritt und nun entweder durch Labien, über welche er fährt, oder durch Zungen, die er erzittern macht, die Luft in ihr in die zur Erzeugung des Tones nöthige schwingende Bewegung setzt; Wind, Zunge, Kern oder Labie sind also hier diejenigen Theile, durch welche der Ton zunächst hervorgebracht wird; aber fragen Sie die Orgelbauer, und diese werden Ihnen sagen, daß nichtsdestoweniger die Beschaffenheit und Art des Tones und seines Klanges wesentlich auch abhängt von der ganzen Gestalt, Einrichtung und Beschaffenheit der Pfeife, ob sie aus Metall oder Holz und welchem Metall oder welchem Holz, ob rund oder kantig, ob so oder so stark und dünn in ihren Wänden, so oder so dick und lang ꝛc. ꝛc. gebaut wurde. Das Alles trifft auch bei uns Menschen betreff der Töne zu, die wir singend hervorbringen. Wir Menschen sind in dieser Beziehung ein ganzes Orgelwerk, wie wir da gehen und stehen. Ich will die einzelnen Theile unsers Körpers namhaft machen, die beim Gesange vornehmlich in Bewegung gesetzt werden, und Sie mögen dann sagen, ob das Bild paßt. Wir Menschen singen, indem wir aus unsern Lungen mehr Luft und in einem regelmäßigeren Abflusse als gewöhnlich beim Sprechen durch die Luftröhre und ihre Kanäle gegen den Kehlkopf ausströmen lassen; dieser Kehlkopf ist ganz eigen gestaltet; oben

besitzt er einen Deckel, beim Gesange wird derselbe durch eigens dazu vorhandene Muskeln aufgehoben; nun ist der Kehlkopf offen, diese Oeffnung besteht in einer sichelförmigen Ritze, Stimmritze genannt, die durch sehr elastische Seitenbänder, die Stimmbänder heißen, eingeschlossen ist; Muskeln, die wieder dazu da, setzen diese Bänder in Bewegung und geben dadurch der Stimmritze diejenige Gestalt, die zur Hervorbringung des beabsichtigten Tones und Klanges nöthig ist; nun tritt der vorgedrungene Luftstrom durch die Stimmritze hindurch und setzt durch die Art und Weise, wie dies geschah, die im Munde oder in den Kopfhöhlungen befindliche Luft in diejenige vibrirende Bewegung, durch welche jener Ton und Klang hervorgebracht wird. Das der Mechanismus unsrer Stimme. Sind nun nicht der Brustkasten gewissermaßen das Balghaus unsers Orgelwerks, die Lungen die Bälge, die Luftröhre mit ihren Aesten die Windlade und Canäle, die Kehlkopfmuskeln die Stimmregister und Abstrakturen, welche die einzelnen Pfeifen öffnen und schließen, der Kehlkopf mit seiner Stimmritze das Pfeifenwerk selbst, sein Deckel die Canzellen dieses, und die Mundhöhle die Pfeifensäule? — Aber was geht daraus zugleich auch hervor? — Wir können wohl mit geschlossenem Munde singen, wie oben zugedeckte Pfeifen noch einen Ton zu geben vermögen, aber hell und klar, schön werden unsere Gesangstöne immer nur bei geöffnetem Munde erscheinen, wenn die sie erzeugende vibrirende Luft also nicht durch die Nasenöffnungen abfließt; und was noch wichtiger ist: von der Beschaffenheit, Construktion, Einrichtung aller jener unserer nächsten Singwerkzeuge und ihrer Thätigkeit und Beweglichkeit beim Singen selbst muß nothwendig auch die gesammte Beschaffenheit aller der Töne abhängen, die wir singend hervorbringen. Das führt zur ganz natürlichen Erklärung aller bei Betracht der menschlichen Singstimme vorkommenden und zum Theil gar merkwürdigen Erscheinungen.

Es versteht sich von selbst, daß jene unsere Stimm- oder vielmehr Singwerkzeuge nach Alter und Geschlecht verschieden beschaffen seyn müssen, wenn auch nicht hinsichtlich ihrer Construktion, Einrichtung, so doch was ihre Größe, Stärke, Elasticität 2c. 2c. betrifft. In der Jugend ist Alles an uns Menschen weicher, biegsamer, kleiner, enger, kürzer, doch auch so zu sagen saftiger, frischer, als im Alter, und es gehen diese Eigenschaften von Jahr zu Jahr mehr zu ihren Gegensätzen über, je älter wir werden, bis endlich der Körper seine volle Reife erlangt hat, aufhört zu wachsen, nun eine Reihe

von Jahren gewissermaßen beharrt in dem erlangten Zustande, um dann wieder abzunehmen, wenn auch mehr nur in anderer Beziehung. Und dies Verhältniß trifft zu bei beiden Geschlechtern. Was folgt? — Wenn die Beschaffenheit der Töne abhängt von der Beschaffenheit der Tonwerkzeuge, so muß nothwendig auch unsere Singstimme in der Jugend eine ganz andere seyn als im Alter: wir haben vorerst zwei verschiedene Hauptstimmgattungen, eine Jugend- und eine Altersstimme. Wo werden beide von einander scheiden? deutlicher mich ausgedrückt: wann, zu welcher Zeit wird unsere Stimme aus der ersten dieser beiden Hauptgattungen zu der zweiten übergehen? Selbstverstanden zu der Zeit, wo unser Körper in das Alter oder vielmehr den Zustand der sogenannten Reife tritt, also beim männlichen Geschlechte etwa in der Zeit vom 16. bis zum 18. Jahre, beim weiblichen Geschlechte um ein Paar Jahre früher. Aber wodurch unterscheiden sich die beiden Stimmgattungen an sich? — Auch diese Frage beantwortet sich aus dem Bisherigen gewissermaßen von selbst. Wir sind ein Orgelwerk, sagte ich, und unsere Singorgane sind die Pfeifen mit all' ihrem Mechanismus daran. (Ich muß hier eine Bemerkung einschieben: es ist falsch, wenn wir den Mechanismus unserer Stimme mit dem der Saiteninstrumente vergleichen. Es geschieht das öfters, selbst von renommirten Singlehrern, aber es ist durchaus falsch. Man wird mir zutrauen, daß ich weiß, was eigentlich bei allen Tonwerkzeugen klingt, — die Luft; nur durch die Art und Weise, wie diese von ihnen in die zur Klangerscheinung nöthige Schwingung versetzt wird, unterscheiden sie sich von einander; bei Saiteninstrumenten geschieht das durch die schwingende Saite, welche in der sie umgebenden Luft völlig gleichartige Schwingungen rc. rc. erzeugt, bei Blasinstrumenten durch den Luftstoß, der, indem er durch einen engen Raum in das eigentliche Instrument eindringt, nothwendig hier schwingend ankommt und so auch die im Instrumente befindliche Luft in gleichartige Schwingungen versetzt. Der aus der Brust hervor- und durch die Stimmritze hindurchdringende Luftstoß ist bei unserm Singen der tonerregende Körper, nicht die Stimmritze mit ihren Bändern. Diese vibriren dabei zwar ähnlich wie die Saiten auf Saiteninstrumenten, aber diese Vibrationen sind nicht Ursache, sondern erst Wirkungen des Klanges. Wir sind kein Saiten-, sondern ein Blasinstrument.

Die Stimmritzenbänder sind nichts Anderes als was unsere Lippen z. B. beim Blasen der Flöte oder des Hornes sind. Hier vibriren auch unsere Lippen, aber nicht als Ursache, sondern als Wirkung des in das Instrument eingeblasenen und eigentlich tonwirkenden Luftstoßes, und wie von der Haltung der Lippen hier die Form dieses Luftstoßes und so in zweiter Folge die Beschaffenheit des erscheinenden Tones abhängt, so auch dort Beides von der durch eigens dazu vorhandene Muskeln geordneten Haltung der Stimmritzenbänder.) Nun wissen wir, daß je größer, weiter und stärker eine Orgelpfeife in allen ihren einzelnen Theilen wird, desto größer oder vielmehr tiefer, weiter, kräftiger, runder auch ihr Ton. So müssen die Töne der Altersstimme nothwendig auch eine weit tiefere Klanglage haben als die Töne der Jugendstimme. Man schätzt jene gewöhnlich in dem Umfange vom tiefen oder großen C bis hinauf zum eingestrichenen g, und diese vom kleinen g bis hinauf zum dreigestrichenen c, das einemal je nach den obwaltenden Umständen etwas weiter nach dieser, das anderemal etwas weiter nach jener Seite. (Nicht darf vergessen werden, den Schülern diesen Umfang der beiden Hauptstimmgattungen sofort anschaulich zu machen, auf irgend einem Instrumente, am zweckmäßigsten auf einem Claviere, und besonders ist dabei auf der Scheidegegend, den Tongränzen zu beharren.) Doch ist hiebei noch wohl zu bemerken, daß in Beziehung auf diesen Tonunterschied der beiden Hauptstimmgattungen oder vielmehr auf den verschiedenen Toninhalt und Tonumfang derselben das Geschlecht eine bedeutende Ausnahme macht. Er, dieser Unterschied, trifft nur beim männlichen Geschlechte zu, nur beim männlichen Geschlechte nimmt die Stimme beim Uebertritt der Jugendstimme in die Altersklasse auch eine solch' äußerlich andere Gestalt an. Man pflegt jenen Uebertritt in der Kunstsprache mit dem aus dem Lateinischen entlehnten Worte Mutation zu bezeichnen, d. h. Stimmverwandlung: das weibliche Geschlecht — sagt man dann weiter — mutirt nicht, verwandelt, ändert seine Stimme nicht beim Uebertritt aus dem Alter der Jugend in das der Reife. Das ist freilich abermals falsch. Die Stimme des weiblichen Geschlechts macht in jenem Zeitpunkte eben sowohl eine Mutation durch als die des männlichen Geschlechts, nur ist sie mehr eine innere als äußere, betrifft die Verwandlung mehr die innern Klang-

eigenschaften der Töne als diese selbst, während sie beim männlichen Geschlechte auch die letzteren in eine ganz andere Lage, einen ganz andern Umfang verlegt. Woher das? — Eben daher, woher die ganze Stimmverwandlung selbst. Tiefe und Höhe der Töne, wissen wir, hängen ab von der Größe, Weite und Schnelligkeit der Schwingungen und somit beim Gesange auch von der Größe, Weite und Elasticität der Stimmwerkzeuge: beim weiblichen Geschlechte nun nehmen diese beim Uebertritt aus dem Alter der Jugend in das der Reife weniger an Größe und Weite, als nur an innerer Kräftigkeit, Elasticität und Anspannung zu, und so verändert sich bei ihm zu dieser Zeit auch weniger die äußere Tongröße der Stimme als vielmehr nur die Klangfarbe, Kraft, Bestimmtheit, Entschiedenheit und Schärfe derselben. Daß die Mädchen so gut mutiren als die Knaben, kann und wird kein Verständiger läugnen, doch hat die Mutation bei ihnen mehr nur eine einseitige, auf die innere Klangbeschaffenheit der Töne gerichtete Wirkung, während sie bei diesen auch die äußere Gestalt der letztern durchaus umändert, sie in eine tiefere, dem männlichen Wesen mehr angemessene Lage verlegt. — Noch ein Unterschied zwischen der Jugend- und Altersstimme! In der Jugend — sagte ich — sind alle Theile des Körpers und somit auch die Singwerkzeuge weicher, biegsamer, zarter, weniger elastisch als voller an Lebenssaft, denn im Alter: so müssen auch die Töne der Jugendstimme weit zarter, weniger kräftig, weicher, weniger elastisch anschlagend, dagegen stets lebensfrischer erscheinen als die der Altersstimme, denn alle jene und solche Eigenschaften tonerregender Körper haben auch einen unmittelbaren Einfluß auf die Schwingungen, die diese machen, und zwar jenen Einfluß, der sich äußert lediglich in der Klangfarbe des erregten Tones. Töne der Guitarre klingen weit weicher, zarter, runder und weniger entschieden als Töne der ihr so nah verwandten Zither: warum? — besonders weil die tonerregenden Körper jener, die Saiten, aus einem viel weichern, biegsamern, zartern Stoffe bestehen, nämlich Seide und Thierdarmen, als die Saiten dieser, welche alle aus dem härtern, elastischern Metalle verfertigt worden sind. Dasselbe Verhältniß bei den menschlichen Singwerkzeugen.

Diese Betrachtung führt auf eine zweite und weit praktischere Unterscheidung unter den menschlichen Singstimmen. Hängt dem-

nach nämlich Alles, wodurch sich eine Stimme charakterisirt, unmittelbar und wesentlich sowohl von der äußern als innern Beschaffenheit der Singwerkzeuge ab, so können nothwendig auch so wenig alle Jugend- als alle Altersstimmen durchweg gleich seyn, da nicht wohl angenommen werden kann, daß der liebe Gott, die Natur allen Menschen gleich beschaffene Singwerkzeuge verliehen hat, während er sie in allen sonstigen körperlichen Dingen manchmal so merklich hat von einander abweichen lassen. Der Schluß ist richtig, und schon was jene Eigenschaften der Stimmwerkzeuge betrifft, wodurch eine verschiedene Tonlage der Stimme überhaupt bedingt wurde, ist dem einen Menschen mehr, dem andern weniger verliehen worden, und muß somit in jeder der beiden Hauptstimmgattungen eine weitere Unterscheidung vorgenommen werden. Fangen wir damit bei der Jugendstimme an. Als den ohngefähren Tonumfang derselben gab ich die Reihe der Töne vom kleinen **g** bis zum dreigestrichenen **c** an. Doch vermögen nicht alle Jugendstimmen alle diese und so viele Töne hervorzubringen: warum? weil die Singwerkzeuge des einen Kindes so beschaffen sind, daß sie sich mehr zur Erzeugung tieferer, die des andern so, daß sie sich mehr zur Erzeugung höherer Töne eignen. Jugendstimmen sind alle, aber sie zerfallen in Folge jener besondern Beschaffenheit der Stimmwerkzeuge in zwei verschiedene Arten, eine hohe und eine tiefe Jugendstimme. Die hohe Jugendstimme wird insbesondere Sopran oder Diskant, die tiefe Alt genannt. Im uneigentlichen, abgeleiteten Sinne gebraucht man dafür auch wohl die Bezeichnung erste und zweite Stimme. Ich sage: im uneigentlichen Sinne, denn diese Bezeichnung rührt von etwas ganz Anderm, nämlich der Ordnung der Stimmen bei einem mehrstimmigen Gesange über einander her. Ein solcher Gesang kann aus zwei, drei, vier verschiedenen Stimmen, also einer ersten, zweiten, dritten, vierten Stimme bestehen, ohne daß diese sich, was ihren Charakter für sich anbelangt, nur durch irgend Etwas von einander unterscheiden. Bleiben wir daher bei der Eintheilung der Jugendstimmen in Sopran oder Diskant und Alt. Der Sopran besitzt gewöhnlich die Töne von eingestrichen **c** bis dreigestrichen **c**, der Alt von klein **g** bis zweigestrichen **g**, das einemal ein Paar Töne mehr oder weniger auf dieser, das anderemal ein Paar Töne mehr oder weniger auf der andern Seite. Die

Altersstimme muß eine noch mehrfache Unterscheidung in dieser Beziehung zulassen. Rechnen wir nämlich auch die mutirte Frauenstimme dazu, so hat sie einen Umfang vom großen oder tiefen **C** bis zum dreigestrichenen **c**, und ein Mensch mit so vielen Tönen in der Kehle läßt sich gar nicht denken, da, sind auch die Singwerkzeuge bei allen gesund organisirten Menschen auf einerlei Weise construirt, zusammengesetzt, nothwendig doch ihr Bau für sich, ihre Sonderbeschaffenheit eine solch' verschiedene seyn muß, daß gar nicht angenommen werden kann, sie seyen zur Hervorbringung so vieler Töne fähig. Die bei dem einen Menschen vermögen in Folge dieser ihrer Sonderbeschaffenheit nur die tieferen, die bei einem andern in gleicher Folge nur die jenen zunächst liegenden oder sie zum Theil mit inbegreifenden weniger tiefern und mehr höhern, die bei einem dritten in gleicher Folge wieder die noch weniger tiefen und noch mehr höhern, und die bei einem vierten aus derselben Ursache blos die höheren und höchsten Töne jenes Tonbereichs zu erzeugen. Daraus entstehen also vier verschiedene Arten der gesammten Altersstimme. Diejenige, welche sich blos in den tiefsten Gegenden des Tonbereichs derselben zu bewegen vermag, heißt Baß und ihr Umfang reicht in der Regel von groß **C** bis eingestrichen **c**; die zweite mit den weniger tiefen und mehr hohen Tönen von ohngefähr groß **A** bis eingestrichen **a** heißt Tenor; die dritte mit den noch mehr hohen Tönen von ohngefähr klein **g** bis zweigestrichen **g** heißt Alt, und die vierte mit den höchsten Tönen von eingestrichen **c** bis dreigestrichen **c** heißt Sopran oder Diskant. Ja, diese vier Arten können sogar jede für sich wieder in zwei Unterarten scheiden, und zwar aus derselben Ursache und in derselben Folge, wie sie selbst entstanden: es giebt einen tiefen und einen hohen Baß, letzterer auch Bariton genannt, einen tiefen und hohen Tenor, einen tiefen und hohen Alt, ersterer auch Contralt genannt, und einen tiefen und hohen Sopran, ersterer auch Mezzosopran, Mittelsopran, Halbsopran genannt. Den Tonumfang der einzelnen Arten habe ich nur als ohngefähr bezeichnet: jede Stimme kann das eine- oder anderemal unten oder oben sogar noch ein Paar Töne mehr besitzen. Baß und Tenor sind diejenigen Arten, in welche die männliche Jugendstimme nach beschriebener Mutation als Altersstimme übergeht; Alt und Sopran die

in äußerm Betracht bleibende weibliche Jugendstimme oder die Altersstimme dieser. Aber, was besonders merkwürdig, ist, daß mit denjenigen Eigenschaften der Stimmwerkzeuge, von welchen diese verschiedene Höhe und Tiefe der einzelnen Stimmen und damit die genannten verschiedenen Arten der beiden Hauptstimmgattungen herrühren, immer auch jene Eigenschaften verbunden sind, die einer jeden dieser verschiedenen Stimmarten zugleich eine eigenthümliche Klangfarbe verleihen. Der Tenorist z. B. hat nicht blos andere und zwar höhere Töne als der Bassist aus angegebenen Gründen in seiner Kehle, sondern es klingen seine Töne auch anders als die des letztern, nämlich heller, lichter, weicher, süßer, elastischer, biegsamer, entschlossener, und dieser Unterschied tritt selbst bei denjenigen Tönen gar merklich hervor, welche beide Stimmarten der Höhe nach mit einander gemein haben. Dasselbe ist beim Vergleich aller übrigen Stimmarten mit einander der Fall. Die Töne des Alts liegen nicht blos tiefer als die des Soprans, sondern klingen auch anders, milder, dunkler, runder, weniger scharf und hell, selbst wo sie hinsichtlich der Höhe mit denen des letztern sich auf gleicher Stufe bewegen. Und diese innere Klangverschiedenheit ist es auch hauptsächlich, wodurch sich die letztgenannten Unterarten der Stimmen von einander unterscheiden. Der tiefe und hohe Baß oder eigentlich Baß und Bariton können einen und denselben Tonumfang haben, gleichwohl sind ihre Töne dem Klange nach wesentlich von einander verschieden. Ebenso verhält es sich mit dem hohen und tiefen Tenor, hohen und tiefen Alt, Diskant und Mezzosopran. Warum? — Die Bedingungen liegen eben da, wo die der verschiedenen Höhe und Tiefe der Stimmen lagen, in der Beschaffenheit der Singwerkzeuge. Die des Tenoristen sind nicht blos weniger weit und groß als die des Bassisten, sondern auch elastischer, weicher, angespannter, biegsamer ꝛc. ꝛc.; die des Altisten sind nicht blos weiter und größer als die des Sopranisten, sondern auch weniger elastisch, schlaffer, voller ꝛc. ꝛc. Ich will, da angekommen, versuchen, den eigenthümlichen Klangcharakter einer jeden Stimmart so gut als es mir mit Worten möglich ist anzugeben, zu umschreiben. Die beiden Hauptstimmgattungen, Alters- und Jugendstimme, erscheinen gewissermaßen wie die beiden Grundfarben schwarz und weiß. Aller Ernst und Muth, Entschlossenheit, That-

kraft, tiefes Denken, Leid und Trauer wird dort wach, während hier in den frischen, lichten Tönen sich überall nur leichter Sinn, kühnes Erstreben, ein Drängen nach That, ein Erwachen und Aufblühen kund giebt. Weiß und schwarz in Reflex gestellt erscheinen schon andere Farben, neben dem Dunkel erwächst ein Blau und aus dem Weißen ein Gelb und Roth. Da haben wir die vier verschiedenen Hauptfarben wie die vier verschiedenen Hauptarten unsrer Stimme. Der Diskant ist das Roth, der Alt das Gelb, der Tenor das Blau, der Baß, die Basis von allen, die reflektirend alle andere Farben erzeugte, das Schwarz. Dort spricht sich alle Liebe, alles Zarte, das Junge, Frische, Weibliche aus; im Zweiten schon mehr das Sanfte, Sommerige, Andrängen zur Reife, auch lichtere Schwermuth, Melancholie; das Blau, der Tenor, die Farbe, der Ton des eben so entschlossenen als tief empfindenden Helden, des gottmuthigen Natursohnes, eines Herzens, worin Strenges und Mildes sich paaren, wo ein Erhabenes, wo Hoheit und Ernst sich vermählen mit Grazie und Unschuld, bis in dem Baß der ganze Mann einherschreitet in gemessener Würde, mit tief gezogenen Gedankenwolken auf der breiten, knochigen Stirne. Mischen Sie die Hauptfarben und wie Sie erhalten alle anderen Mittel- und Nebenfarben, so auch die acht verschiedenen Unterarten der vier Hauptarten der menschlichen Stimme. Im Mezzosopran haben wir das Orangegelb, wo ein Roth sich noch unter das eigentliche Gelb gemengt, und wo also auch der Ausdruck des reinen Soprans, des Roths, sich mehr und mehr anlehnt an den des Alts, des Gelbs. Im hohen Tenor haben wir das Grün, das aus Gelb mit Blau entstand und wo die erhabene Grazie des allgemeinen Tenors sich schon mehr und mehr der männlichen Hoheit begiebt, um anzustreben in jugendlicher Unbefangenheit und frisch gereiftem Sinn des Mannes That oder sich zu ergehen mit liebeüberströmendem Herzen in dem reichsten Genusse der Schönheit und Natur. Im tiefen Tenor das Violet, das als Bariton des Mannes ganze erhabene Schöne entfaltet in eben so reizender als sanfter, tief dringender Wirkung. Und wie die einzelnen Stimmen bald mehr nach dieser, bald mehr nach der andern Richtung des Charakters sich neigen und so, was ihre Klangeigenthümlichkeit betrifft, sich mischen mehr und mehr mit bald dieser bald jener Stimmfärbung, so erhalten wir auch

hier wie in der wirklichen Farbenwelt alle Abstufungen des Lichts und der Schatten, eine vollständige Farbenskala, die sich aber mehr empfinden, anschauen, als beschreiben läßt. (Darum denn sey hiernach auch jeder meiner Herren Collegen wohl darauf bedacht, seine Schüler die verschiedenen Stimmarten selbst wahrnehmen und beurtheilen zu lassen. An Gelegenheit dazu wird es selten fehlen, sowohl in als außer der Schule, und hier ist es, wo das Empfindungsvermögen seine letzte Ausbildung erhält, wo es fähig gemacht wird, die Sprache jenes Instruments sofort und überall fest und wahr zu ergreifen, das als das eigenste der Menschheit und des Volkslebens erscheint und das uns vom Himmel auch verliehen wurde lediglich zum beseligenden Genuß des gesellschaftlichen Zusammenlebens auf Erden. Verfahren wir hier fleißig und klug, so müssen aus unsrer Schule Menschen hervorgehen, die bei jedem Worte, das sie hören und das sie reden, nicht blos denken, sondern auch empfinden; Menschen ebenso wirksam und wirkungsfähig in der Gesellschaft als empfänglich für Alles was sie in dieser hören und sehen; Menschen, welche nicht blos Worte hören und reden, sondern aus den Tönen derselben auch die Charaktere, Gefühle und Leidenschaften erspähen und offenbaren; Menschen, denen Sprache und Gesang etwas Anderes werden als bloßes Mittel des Handels und der Unterhaltung, zu dem, was sie seyn sollen, eine Vergegenwärtigung des Göttlichen in dem Menschen bei allem Verkehr; Menschen, deren Sinnes- und Denkungsart daher auch immer eine vorwaltende Richtung zum Guten und Schönen behält. Und ich frage: welcher andere Unterricht vermöchte so unmittelbar eine solche Bildung der Seelenvermögen zu bezwecken und zu erreichen, als dieser, der unsere? — Keiner, ich nehme auch den Religionsunterricht nicht aus. Haben wir aber unsere Schüler erst so weit, daß sie an dem Klange einer menschlichen Stimme die Art derselben zu erkennen vermögen und aus dem Klange auch ihren Charakter herausfühlen, erst dann dürfen wir hoffen, bei der Vollendung dieses Bildungswerks angelangt zu seyn. Ich komme nachgehends, bei Betrachtung der Instrumente, darauf zurück.)

Oben habe ich den Tonumfang der einzelnen Stimmarten angegeben, setzte jedoch zugleich auch hinzu, daß es Stimmen giebt, welche diesen Umfang noch um einige Töne zu erweitern vermögen.

Am leichtesten und auch am weitesten kann dies nach der Höhe zu geschehen, durch einen eigenen künstlichen Stimmmechanismus nämlich, der von dem vorhin von mir angegebenen wesentlich abweicht und bei seiner Anwendung das Gefühl erweckt, als quille der Ton nicht unmittelbar aus der Brust hervor, sondern entstehe er erst in der Kehle und zwar in dem Kehlkopfe selbst, von wo dann seine Vibrationen meist auch alle Knopfnerven durchdringen. Man nennt die Töne, die auf solche Weise, durch einen solchen Mechanismus hervorgebracht werden, deshalb auch Kopftöne, Kopfstimme, Falset, Fistel, besonders zum Unterschiede von jenen auf gewöhnliche Weise hervorgebrachten, die Brusttöne, Bruststimme heißen. Die Töne zusammengenommen, die mit der Bruststimme und die mit der Kopfstimme hervorgebracht werden, heißen die Register der Stimme. Das Register der Kopfstimme liegt demnach stets über dem der Bruststimme, fängt da an, wo dieses aufhört; doch sind auf ihrer Scheidegränze immer auch einige Töne, die sowohl mit der Bruststimme als mit der Kopfstimme hervorgebracht werden können. Welches Register eben angewendet wird, hört man sogleich an dem Klange der Töne. Die Töne der Kopfstimme sind stets zarter, feiner, dünner, flötenartiger als die der Bruststimme; dagegen treten sie nie so stark und scharf, auch nie so ausdrucksvoll gefärbt als diese hervor. Sie haben stets ein und denselben Charakter, der sich durch etwas Süßliches, Mattes auszeichnet. Man möchte sagen, es seyen keine Seelen-, sondern nur Spieltöne, hinsichtlich ihrer Bedeutung ähnlich dem Zierath an einem schönen Gewande. Es hat das abermals seinen Grund in der Art und Weise ihrer Erzeugung. Bei den Fisteltönen nämlich sind die Stimmbänder gleichmäßig und gleichzeitig angespannt, ausgedehnt, was bei den Brusttönen nie der Fall ist. Dadurch wird die Kehlmündung verengt, daß sehr hohe Töne zum Vorschein kommen müssen, aber wird auch der eigentlich klingende und klangerregende Luftstrahl so sehr zurückgedrängt und aufgehalten, daß derselbe sich nie bis zu einer mannigfaltigern Färbung entfalten kann. Vornehmlich sind die Männerstimmen, Baß und Tenor, und namentlich der letztere im Stande, ihre Tonreihe nach oben durch Anwendung der Fistel noch bedeutend zu erweitern. Die Jugend- und Frauenstimmen, Alt und Sopran, haben auch Kopftöne, aber bei Weitem nicht so

viele, und fällt es ihnen auch immer schwerer, sie hervorzubringen. Tenoristen und hohe Bassisten dagegen können sehr gewandt darin seyn, und rechnen sie die schnelle Verbindung von Brust- und Kopftönen auch zu einer eigenen Gesangsgeschicklichkeit. In der That ist das auch nicht so ganz leicht, wegen der ganz verschiedenen Bewegung, welche die Singwerkzeuge bei den beiden Registern machen müssen. Von Brust- zu Kopfton und umgekehrt fordert viel Geschmeidigkeit der Singorgane, und der Kunstgesang muß deshalb eine ganz eigene Schule durchmachen, um in dieser Verbindung fertig zu werden. Im Volksgesange kommen Kopftöne am häufigsten bei dem sogenannten Jodeln vor. In der That, dies Jodeln ist nichts Anderes als ein schnelles Ueberspringen der Bruststimme in die weit höhere Kopfstimme und dieser wieder in jene. Das ist nicht leicht, und daher können auch nicht Alle gut jodeln, obschon alle Menschen Kopftöne hervorzubringen im Stande sind. Bei den meisten Sängern versagt da die Stimme, kikst und kakst: das macht, ihre Singorgane sind nicht elastisch und biegsam genug, einen solch' schnellen Wechsel in den Bewegungen machen zu können, als jenes rasche Vertauschen der Kopf- und Bruststimme erfordert. Da haben Sie auch den Grund, warum die besten Jodler meist Leute mit Tenorstimmen oder Knaben und junge Mädchen mit hohen Sopranstimmen sind: die Singorgane der Bassisten und Altisten besitzen selten die dazu nöthige Elasticität, Schnellkraft und Biegsamkeit. (Daß sich mit diesen Erklärungen von den menschlichen Singstimmen nun auch die besten, zweckmäßigsten Singübungen verbinden lassen, leuchtet ein. Namentlich können die Erklärungen von dem Mechanismus der Stimmen Anlaß geben, die Schüler zu einem solchen Gebrauch ihrer Stimmwerkzeuge anzuhalten, welcher die mancherlei Fehler in der Singart, als Nasenton, Kehl- und Gaumenton, für alle Zukunft verhütet und dagegen sie fertig macht in allen möglichen und den ausdrucksvollsten Tonnuancirungen.)

3. Die Instrumente.

Unter den eigentlichen Instrumenten oder den auf künstliche Weise verfertigten Tonwerkzeugen stehen den menschlichen Singstimmen, den von Natur gegebenen Tonorganen, zunächst die Blasinstrumente. Auch bei diesen nämlich, wie beim Gesange,

ist Luft nicht blos der tongebende, wirklich klingende, sondern auch der tonerregende, jener Körper, der die zum Klingen bestimmte Luft in die dazu nöthige Vibration oder schwingende Bewegung setzt. Damit haben wir zugleich die beste Erklärung vom Blasinstrument. Jedes Blasinstrument besteht aus einer bald so bald anders geformten, bald geraden, bald mehr oder weniger krumm gebogenen, balb zusammengewundenen, bald durchweg gleichmäßig weiten, bald auch sich nach und nach verengernden oder erweiternden und dann in Becherform, dem sogenannten Schallbecher auslaufenden Röhre, deren Luftinhalt durch bald auf diese bald auf eine andere Weise eingeblasene Luftstöße in eine gleichmäßig schnell schwingende Bewegung versetzt und so zum Klingen gebracht wird. Von der Schnelligkeit dieser Bewegung, wie zum Theil auch von der Länge, Weite und Dichtigkeit der im Instrumente enthaltenen und in solche Bewegung gesetzten Luftsäule hängt die Höhe und Tiefe der Töne ab, und jene Schnelligkeit wieder von der Heftigkeit, Massenhaftigkeit, also Weite und Dünne der eingeblasenen Luftstöße. Je heftiger und dünner diese sind, desto schneller und weniger weit jene Schwingungen und desto höher somit auch der Ton. Das Umgekehrte ergiebt sich von selbst. Halten wir aber diese Lehrsätze fest: sie machen Vieles bei Betrachtung der einzelnen Instrumente selbst deutlich, was auf den ersten Blick ganz unbegreiflich zu seyn scheint.

Wir theilten die vorhandene Summe von Blasinstrumenten ein in Holz- und Blechinstrumente, d. h. solche, die aus Holz, und solche, die aus Metall verfertigt worden sind. Unter den Holzinstrumenten steht der menschlichen Singstimme am nächsten die Clarinette, und es ist diese unter den dieserartigen Instrumenten auch dasjenige, welches am häufigsten in der Volksmusik angetroffen wird, zum wirklichen Volksinstrumente geworden ist, obschon es bei Weitem noch kein so hohes Alter hat als manches andere Instrument seiner Gattung. Es mag das von der Aehnlichkeit seiner Klänge mit denen der menschlichen Singstimme und auch davon herrühren, daß es bei aller mehrstimmigen Musik sich vorzugsweise zur Führung der Hauptmelodie, zum Vortrag des eigentlichen Gesangs derselben eignet, da seine Töne einmal mehr Kraft und dann auch mehr Biegsamkeit als die der verwandten Instrumente haben, eine mannigfaltigere Färbung zu-

lassen. Gewöhnlich ist die Clarinette aus Buchsbaum- oder Ebenholz verfertigt und besteht aus fünf einzelnen Stücken, die in einander gesteckt die ganze Röhre bilden, welche beim Blasen mit ihrer Spitze in den Mund gesteckt und dann mit beiden Händen gerade vom Körper abgehalten wird. Das oberste Stück heißt Schnabel und ist das eigentliche Mundstück. Es sieht einem Vogelschnabel ähnlich und hat unten ein dünnes Holzblättchen, das beim Einblasen der Luft erzittert und so die im Instrumente befindliche Luft in klingende Schwingungen versetzt. Das zweite Stück heißt Birne, dann kommen zwei Mittelstücke und unten endlich kommt der sogenannte Schallbecher, auch Stürze genannt. Damit auch die Luftsäule in dem Instrumente verschieden groß und weit gestaltet werden kann und so verschiedene Töne darauf hervorgebracht werden können, befinden sich an demselben mehrere Oeffnungen, Tonlöcher genannt, die nun entweder durch Klappen geschlossen sind und so je nach Bedürfniß mit den Fingern geöffnet oder schon offen durch diese verschlossen werden können. Der gewöhnliche Tonumfang der Clarinette ist vom kleinen **e** bis zum viergestrichenen **a**. Alle innerhalb dieses Berichts liegenden Töne können auf angegebene Weise und in jeder beliebigen Folge und Schnelligkeit auf dem Instrumente hervorgebracht werden. Uebrigens giebt es auch verschieden große Clarinetten, und die einen haben also noch höhere, die anderen noch tiefere Töne. Das kommt auf die Weite und Länge der ganzen Röhre an. Sie werden nach der Grundstimmung benannt, die eben von dieser Weite und Länge der Röhre abhängt. So giebt es **C**-, **B**-, **G**-, **A**- 2c. 2c. Clarinetten, d. h. Clarinetten, bei denen in Folge ihrer Größe der angeblasene Ton **c** wie wirklich **c** oder wie **b**, **g**, **a** 2c. 2c. klingt. Diese verschiedene Einstimmung war nöthig, um bequem in allen Tonarten auf dem Instrumente blasen zu können. Man kann zwar auf jeder Clarinette alle in ihrem Tonbereich liegenden Töne hervorbringen, aber nicht so bequem. So enthält z. B. auch die **C**-Clarinette alle Töne der Tonart **B**, aber wenn ich zu einem Tonstücke in dieser Tonart die **B**-Clarinette nehme, so brauche ich nur in der Tonart **C** zu blasen und die Töne kommen alle, wie sie sollen. Die höchste und somit kleinste von diesen Clarinettarten ist die sogenannte **Es**-Clarinette, auf welcher die Töne der Tonart **C** wie die Töne der Tonart **Es** klingen.

Die tiefste und größeste ist die F-Clarinette, die insbesondere auch wohl Bassethorn genannt wird. Weil die Röhre derselben zu lang ist, um sie bequem halten und alle ihre Tonlöcher mit den Fingern erreichen zu können, so ist sie in der Mitte etwas gebogen, so daß der Schallbecher unten dem Spieler fast zwischen die Knie reicht. Auch ist dieser Schalltrichter, weil er viel größer als der der gewöhnlichen Clarinette seyn muß, aus Messingblech statt aus Holz verfertigt. Im Uebrigen ist das Bassethorn nichts Anderes als eine sehr große und somit auch tiefer gestimmte Clarinette. Wer diese blasen kann, kann auch Bassethorn blasen. Im Klange verhält sich das Bassethorn zur gewöhnlichen Clarinette ungefähr wie der Tenor zum Sopran oder der tiefe Alt zum hohen Sopran. — Am verwandtesten unter den übrigen Holzinstrumenten ist mit der Clarinette die Hoboe oder Oboe. Sie ist eben so gestaltet, wird auch beim Blasen ebenso gehalten, nur ist die Röhre viel dünner, enger, auch etwas kürzer und hat sie ein ganz anderes Mundstück. Dieses nämlich besteht hier aus einem kleinen aus zwei auf einander gebundenen Blättchen aus Rohrholz verfertigten Röhrchen, das mit seinem untern runden Ende oben in das Instrument gesteckt wird, und dessen oberes Ende zu einer Art Lippenpaar breit geschabt ist, welches beim Einhauchen der Luft vibrirt und so die im Instrumente befindliche Luft in die nöthige klingende Schwingung versetzt. Die Röhre der Oboe wird auch wohl aus einem Stücke Buchsbaum- oder Ebenholz gebohrt statt (wie bei der Clarinette immer) aus vier Stücken. Der Tonumfang der Oboe ist von klein b bis zum dreigestrichenen f oder a, und die Töne sind so schmelzend, so zart, daß nur die innigsten, tiefsten Gefühle dadurch zum Ausdrucke kommen. Kein Instrument eignet sich mehr zur Sprache der Schwer- und Wehmuth, der Melancholie und eines völligen Insichgekehrtseyns als dieses. Man hat auch eine große Art von Hoboe, englisch Horn genannt, die zu der wirklichen Oboe in einem gleichen Verhältnisse steht, wie das Bassethorn zur gewöhnlichen Clarinette, und bei der nun auch jener Tonausdruck, jene schwärmerische Klangfarbe, jene Offenbarung eines bis zur Melancholie tiefen Gemüths bis zum äußersten Grade gelangt. Von dieser Klangeigenschaft mag es auch wohl kommen, warum die Oboe noch nie hat so unmittelbar Platz greifen wollen in der eigentlichen

Volksmusik als die viel heiterere, lebensfrohere, lebensfrischere, beredtere Clarinette, obschon sie in früheren Zeiten das Hauptinstrument sogar bei den Militärmusiken war; und daher den bei den Regimentern angestellten Musikern auch den Namen Hoboisten gab. — Einerlei Mundstück mit der Hoboe hat der Fagott. Es ist dieser das Baßinstrument aller Holzblasinstrumente, das aus einer ungefähr acht Fuß langen starken aus Ahornholz ausgebohrten Röhre besteht, die aber, um bequemer gehandhabt werden zu können, in zwei Stücken neben einander liegt, welche unten zusammengezapft sind. Das eine Stück ist kürzer als das andere und heißt Flügelröhre. In dieser steckt oben eine dünne nach unten geschweifte Messingröhre, an welche das Mundstück, ausdrücklich wie bei der Hoboe Rohr genannt, geschoben wird. Das längere Rohrstück läuft oben in einem kleinen Schallbecher aus. Beim Blasen wird das Instrument aufrecht gehalten, mit dem untern Ende nach der rechten Seite gekehrt, und weil es schwer ist und doch leicht gehandhabt werden muß, hängt es an einem Hacken fest, den der Spieler entweder in einem Knopfloche des Rocks oder an einem Bande um den Hals befestigt. Durch Tonlöcher, entweder offen oder mittelst Klappen verschlossen, welche mit den Fingern regiert, bedeckt oder geöffnet werden, erhält die Luftsäule im Instrumente diejenige Gestalt, die von dem beabsichtigten Tone jedesmal bedingt wird. Die ganze Reihe von Tönen vom Contra-**B** bis zum zweigestrichenen **c**, ja sogar **es** ist der Fagott hervorzubringen fähig, und seine Klänge haben immer etwas Majestätisches, tief Ernstes, ungeachtet sie stets etwas schnarren, was ihre Farbe nicht ganz rein erscheinen lassen will. Sie sind der Baß unter den Stimmen des Holzblaschors, der dunkle Hintergrund, auf welchem die lichteren Gestalten dieses desto markiger und saftiger, lebensfrischer hervortreten. Eine besondere Art von Fagott mit trompetenartigem Mundstück ist der Serpent oder das um seiner geschlängelten Gestalt willen so genannte Schlangenrohr, doch liegt dieses Instrument aller Volksmusik jetzt durchaus ferne. — Eine ganz eigene und bei der Volksmusik sehr in Betracht kommende Gattung von Holzblasinstrument bilden die Flöten. Die gewöhnliche Flöte besteht aus einer aus vier Stücken zusammengesetzten Röhre von Buchsbaum- oder Ebenholz, die beim Blasen nach Rechts quer an den Mund gehalten wird. Das obere

Stück heißt Kopfstück, dann kommen zwei Mittelstücke und zuletzt der sogenannte Fuß. Die Stücke werden mit dazu vorhandenen Zapfen in einander geschoben. Am Kopfstücke ist die Röhre verschlossen, am Fuße zum Abströmen der Tonwelle offen. Im Kopfstücke befindet sich das größere Mundloch, in welches mit den vorgelegten Lippen der tonerregende Luftstoß eingeblasen wird. So hat die Flöte kein eigentliches Mundstück. An den Mittelstücken und am Fuße dann befinden sich sieben und bisweilen noch mehr offene und noch einige durch Klappen verschlossene sogenannte Tonlöcher, um durch deren Bedecken oder Oeffnen mit den Fingern der im Instrumente befindlichen Luftsäule diejenige Gestalt geben zu können, die nöthig ist, daß sie schwingend den beabsichtigten Ton von sich giebt. Der Ton dieser Flöte ist immer sehr weich und zart, rund, wohllautend, doch wenig biegsam, so daß das Instrument im Ganzen arm an charakteristischem Ausdruck genannt werden muß. Nur idyllische Behaglichkeit, ein natürliches Wohlleben und sanfte Ruhe spricht daraus. Sein Umfang ist verschieden, weil es verschieden große Flöten giebt. Es giebt große Flöten, auf welchen sich die Töne vom kleinen b bis zum viergestrichenen c hervorbringen lassen, und wieder kleinere, deren Tonbereich erst vom eingestrichenen d, es, f oder g anfängt. Die kleinste Gattung ist die sogenannte Piccolo- oder Octav-Flöte, deren Tonbereich erst beim zweigestrichenen d anfängt, aber dann auch eine ganze Octav weiter hinaufreicht als das aller andern Flöten. Sie kommt um ihres durchgreifenden, grillenden Tones willen meist nur bei Militärmusiken vor, hat auch meist nur sieben Tonlöcher und eine Klappe, oder ist sie ein Kinderinstrument. Eine dem reinen Volksleben angehörige Flöttengattung ist die Kernflöte. Auf dem Lande verfertigen sie viele Leute, selbst Knaben sich selbst, sogar aus abgedrehter Weiden- oder Birkenrinde, Holunderholz ꝛc. ꝛc. Sie wird wie die Clarinette an den Mund gehalten, besteht aus einem Stück, dessen Mundende zwischen die Lippen genommen wird, hat also ein förmliches Mundstück, das dadurch gebildet wird, daß man die Röhre oben etwas schief abschneidet und nun einen kurzen Kern in die Oeffnung steckt, der aber so abgeflacht ist, daß er noch Raum für die einzublasende Luft läßt, die sich an dem sogenannten Klangloche unter dem Kerne bricht und so die in der Röhre befindliche Luft in klingende Vibration setzt. Die

Verschiedenheit der Töne kommt von der Gestalt dieser her, und solche wird verschieden gebildet durch Schließen oder Oeffnen der nun weiter nach unten auf der Röhre befindlichen Tonlöcher, sechs an Zahl und an der untern Seite eines, also sieben im Ganzen. Die Größe dieses Instruments ist beliebig, also auch sein Tonumfang. Er geht meist durch zwei Octaven und wird in der zweiten Octav durch stärkeres Lufteinblasen bewirkt. Der Volksname des Instruments ist Pfeife, Block- oder auch Pflockpfeife. Ein hübscheres Volks- und Kinderinstrument sind die sogenannten Pan-, auch Papagenoflöten oder Hirtenflöten, bei welch' letzterem Namen man aber nicht an die schweizerischen, bei uns ganz veralteten oder noch gar nicht vorgekommenen Schallmeien denken darf. Diese Flöten kann sich auch ein Jeder selbst verfertigen. Man nimmt eine Anzahl Röhrchen von Schilf-, Rohr-, Holunder- oder welchem andern sich dazu eignenden Holze, auch Metall, wenn man es hat; macht die Röhren innerhalb recht rein und glatt, und verschließt sie dann an dem einen Ende durch irgend einen Pfropf oder Stöpsel. Bläst man nun über das andere offene Ende hinweg, wie über einen hohlen Schlüssel, so kommt ein reiner flötenartiger Ton zum Vorschein, indem die in der Röhre befindliche Luft vibrirt. Von der Länge dieser Luftsäule, wissen wir schon, hängt wesentlich die Höhe und Tiefe der Töne ab: so nehme ich jetzt die längste Röhre, schneide darnach die zweite um so viel kürzer, daß sie gerade den auf den Ton der längsten Röhre folgenden Ton giebt, hierauf verfahre ich eben so mit der dritten, vierten 2c. 2c., bis ich vielleicht die Töne einer ganzen Octav habe. Nun binde ich alle jetzt verschieden langen Röhren dergestalt neben einander in einer Reihe fest, daß sie an dem offenen Ende eine gerade Linie bilden. Damit ist das Instrument, die Panflöte, fertig. Um darauf zu blasen halte ich es senkrecht an den Mund so, daß die Lippen gerade das offene Ende der Röhren berühren, blase und fahre hin und her mit dem Instrumente. In dieser Weise ist die Musik stets eine Tonleiter, aber wenn ich geübt bin und die Töne der einzelnen Röhren genau kenne, so kann ich auch förmliche Stückchen, Melodien darauf blasen, indem ich immer schnell die bedürftige Röhre vor den Mund schiebe.

Von den Blechinstrumenten hatte früher kein einziges Tonlöcher; alle bestanden blos aus einer meist konisch zulaufenden und verschieden zusammen gebogenen Röhre, deren Länge und Weite den tiefsten Ton des Instruments bestimmte; alle höheren Töne mußten auf künstliche Weise, durch stärkere und dünnere Luftstöße beim Anblasen oder durch theilweises Verschließen des andern in einem Schallbecher auslaufenden Rohrendes mit der Hand, hervorgebracht werden; in den neueren Zeiten ist das bei mehreren der daher gehörigen Instrumente anders geworden, indem man auch bei ihnen Tonlöcher mit oder ohne Klappen oder sogenannte Ventile angebracht hat, durch welche die Luftsäule im Innern des Instruments mittelst Verkürzung oder Brechung verschieden gestaltet und so zur bequemern Hervorbringung aller innerhalb des Tonumfangs des Instruments liegenden Töne fähig gemacht werden kann, freilich meist auf Kosten der eigenthümlichen und oft so ausdrucksvollen Klangfarbe, des eigentlichen Charakters des Instruments. Das populärste unter den Blechblaseinstrumenten ist das Horn. Sein Metall ist Messing, seltener Silber. Die Röhre ist verschieden lang, weil es Hörner von verschiedenem Tonumfange giebt. Sie läuft immer konisch zu und ihr längstes Maaß ist gegen 19 Fuß. Diese 19 Fuß lange Röhre wird verschieden, meist kreisförmig neben einander zusammen geschlungen. Wo sie am engsten ist, da wird das Mundstück, ebenfalls in konischer Form, aufgesetzt, durch welches, fest an den Mund gesetzt, die Lippen die tonerregenden Luftstöße einblasen; am andern Ende befindet sich der weite Schalltrichter, an welchem der Spieler auch das Instrument beim Blasen mit der rechten Hand festhält, während die linke es kurz unter dem Mundstücke beim Bogen faßt. In dieser seiner einfachsten Form heißt das Horn Waldhorn. Ein solches hat immer nur eine gewisse Stimmung, die manche Töne darauf hervorzubringen fast ganz und gar unmöglich macht. Sollen auch diese Töne hervorgebracht werden können, so muß dem Instrumente eine andere Stimmung gegeben werden. Das geschieht durch Verlängerung der Röhre mittelst Aufsetzen noch weiterer Rohrstückchen auf sein Mundstückende. Wie gesagt übrigens sind die meisten Hörner jetzt mit Ventilen oder Klappen versehen, die das Alles unnöthig und die Hervorbringung aller Töne auf einfachere Weise möglich machen. Auch giebt es Hörner, bei denen die Umstim-

mung sogleich mittelst Verlängerung oder Verkürzung der Röhre durch Ausziehen oder Einschieben gewisser dazu eingerichteter Rohrtheile bewerkstelligt werden kann. Das sind die sogenannten Inventions-Hörner und wie sie genannt werden. Der Tonumfang eines Hornes erstreckt sich vom großen **C** bis zum dreigestrichenen **c**, aber die Töne klingen alle wegen der Länge des Instruments um eine ganze Octav tiefer. Sie haben eine weiche, zarte Färbung, wie das schönste Waldgrün, eignen sich daher auch hauptsächlich zum Ausdruck, zur Schilderung eines wahrhaft idyllischen Stilllebens, ich möchte sagen eines Halbdunkels im Herzen, das sich gerne süßer, wonniger Träumereien überläßt. Die kleinste Gattung des eigentlichen Waldhorns ist das sogenannte Posthorn; doch ist das Mundstück desselben anders gestaltet, nämlich kesselförmig, woher auch sein Ton mehr schmettert und etwas Grelles hat. Ohne Klappen oder Ventile, wie das Posthorn meist noch gebaut ist, können also auf demselben auch nur einige einer gewissen Stimmung angehörige Töne rein und leicht hervorgebracht werden. Zu den Hörnern gehören noch die bekannten Jagdhörner, die eine viel weitere Röhre haben, daher meist auch nur einmal in einer länglichen Kreisform zusammengelegt und gewöhnlich aus Kupferblech verfertigt sind. Man hat sie neuerer Zeit ebenfalls mit Klappen und Tonlöchern, um sie tonreicher zu machen: ohne solche können gewöhnlich nur 6, 8 bis 10 einer gewissen Harmonie, nämlich der Harmonie ihres tiefsten Tones, ihrer Einstimmung angehörige Töne darauf hervorgebracht werden. Je nach dieser Einstimmung heißen die Hörner **C**-, **D**-, **F**-, **Es**- rc. rc. Hörner, d. h. ihr tiefster Ton ist **C**, **D**, **F**, **Es** rc. rc. und ihre übrigen natürlichen Töne sind die der Harmonie dieser Grundtöne. — Das dem Horne nächstverwandte Blechinstrument ist die Trompete, nur daß die auch blos 8 Fuß lange Röhre nicht konisch geformt, sondern bis dahin, wo der Schalltrichter anfängt, durchgehends gleich weit ist, und daß auch das Mundstück eine kesselförmige Gestalt hat. Diese Unterschiede dann bewirken eine weit höhere Tonlage und geringeren Tonumfang ungefähr von klein **e** bis zum zweigestrichenen **a**, so wie einen schmetternden, hellen Klang. Im Uebrigen verhält es sich mit der Trompete eben so wie mit dem Horn; ohne Klappen und Ventile ist sie tonarm, giebt sie nur die zur Harmonie ihres Grundtones

gehörenden Töne bequem, was sich leicht beim Blasen wahrnehmen läßt; die Röhre wird mehreremale in länglicher Kreisform zusammengewunden und kann, um eine andere Einstimmung zu bewirken, durch Aufsetzstücke verlängert und verkürzt werden; man hat **C**-, **D**-, **Es**-, **F**- ꝛc. ꝛc. Trompeten; doch mit Ventilen oder Klappen und Tonlöchern lassen sich weit mehr, fast alle Töne ihres Tonumfangs darauf hervorbringen. Die Trompete ist das eigentliche Feldinstrument. Entschlossenheit, Muth, Energie und thatkräftiges wie thatenlustiges Leben athmen zunächst ihre scharfen durchdringenden Töne. Da hat man es in der Kunst, sie zu blasen, neuerer Zeit auch so weit gebracht, daß diese so zart zu erscheinen vermögen, wie nur in der Brust eines Helden sich auch die sanftesten, mildesten Gefühle regen können. — Eine besonders große Art von Trompete ist die Posaune. Röhre und Mundstück dieser sind eben so geformt wie die jener, nur größer, und mit der Einrichtung, daß ein Theil der Röhre doppelt übereinander herläuft, um durch Ausziehen und Einschieben des obern Theils, der die Schiebstangen genannt wird, die ganze Röhre beliebig verlängern und verkürzen und so ungleich mehr Töne in allen Stimmungen auf dem Instrumente herausbringen zu können. Diesen Zweck möglichst vollkommen zu erreichen verfertigte man die Posaune auch in verschiedener Größe, machte eine Baß-, Tenor-, Alt- und Diskantposaune. Letztere wird gewöhnlich durch eine Ventiltrompete ersetzt; die Altposaune enthält die Töne von klein **c** bis zweigestrichen **c**, die Tenorposaune von groß **A** bis eingestrichen **g**, und die Baßposaune die vom großen **C** bis eingestrichen **e**. Die Töne haben etwas Majestätisches, Feierliches, Himmlisches. Es giebt keinen hehrern Klang, keinen Ton, der die Seele erhabener, andächtiger stimmen könnte, als der Posaunenton, und diese Eigenschaft nimmt zu, je mehr er in die Tiefe reicht. Daher hat man in neuerer Zeit noch größere Posaunen unter dem Namen Ophikleiden erfunden, welche statt der Schiebstangen Ventile besitzen, um die Luftsäule darin je nach Bedarf des Tones verschieden gestalten zu können, und diese Ophikleiden werden ebenfalls wieder in verschiedener Größe und sonach auch mit verschiedenem Tonumfange verfertigt, aber bei Weitem bewahrt dieser nicht so viel charakteristischen Ausdruck als der Ton der eigentlichen Posaune. Daß nichtsdestoweniger die Militärmusik-

chöre fast ausschließlich solche Ventilposaunen wie Ventiltrompeten im Gebrauch haben, hat seinen Grund lediglich in der bequemeren Handhabung derselben beim Marschiren ꝛc. ꝛc.

Sämmtliche bis daher genannte Blaseinstrumente sind einzeln für sich nur melodischer Tonverbindungen fähig; soll eine harmonische Musik dadurch gemacht werden, so müssen stets mehrere zusammenwirken; geschieht dies ausschließlich von Blechinstrumenten, so heißt die Musik auch Blechmusik, Hornmusik, Trompetenmusik, und bei blos Posaunen Posaunenchor; wirken dagegen auch Holzinstrumente mit, zu denen sich dann meist noch Schlaginstrumente gesellen, von welchen weiter unten die Rede seyn wird, so heißt die Musik insbesondere Harmoniemusik.

Ein Blasinstrument jedoch giebt es, das auch und bei einiger Vollkommenheit zwar der vollkommensten, vollständigsten, vielstimmigen harmonischen Vorträge fähig ist. Das ist jener unter dem Namen Orgel bekannte Instrumentencoloß, der immer mehrere Instrumentenarten zugleich in sich vereinigt und diese Vereinigung bisweilen so weit treibt, daß das gesammte Orchester und noch mehr dadurch und sogar in der Weise repräsentirt wird, daß selbst die verschiedenen Klangfärbungen, durch welche sich die einzelnen Instrumente charakterisiren, wenn nicht ganz, in ihrer wirklichen, natürlichen Art, so doch häufig in sehr, bis zur Täuschung ähnlicher Nachahmung auf dem harmonischen Gebilde zu höchst wirksamer Erscheinung kommen. Es versteht sich von selbst, daß ich hierbei zunächst nur an die wirklichen Orgeln, Kirchen- und Stubenorgeln denke. Immer also sind diese Blaseinstrumente, welche mehrere einzelne Stimmen oder Instrumente in sich vereinigen, um dieselben nach Belieben melodisch oder harmonisch zusammenwirken zu lassen. Die Stimmen oder Instrumente heißen hier Register. Nach der Anzahl dieser, der vorhandenen Stimmen oder nachgeahmten Instrumente, bemißt sich die Größe des Orgelwerks. Es giebt Orgeln mit vielen und solche mit wenigeren Registern. Ein Register ist die eigentliche Orgelstimme, die Grundstimme der Orgel. Dasselbe heißt Principal. Nach dem Tongrößen- oder kurzweg Längenmaaße der größesten, also tiefsten Pfeife dieses Principals wird die ganze Orgel, die dann mit dem Namen Werk belegt wird, benannt, weil nach diesem Maaße sich auch die Maaßeintheilung aller übrigen Stimmen und selbst die Anzahl dieser richtet. Das größeste Orgel-

werk ist ein 32füßiges. Es heißt auch ganzes Werk, ganze Orgel; ein bloß 16füßiges Werk halbe Orgel, ein blos 8füßiges Viertelsorgel, ein blos 4füßiges Achtelsorgel. Alle diese Ausdrücke erklären sich nach dem Gesagten von selbst. Es giebt Orgeln mit 2, 3, 4 bis zu 70 und mehr Registern oder Stimmen. Für jeden Ton jeder einzelnen Stimme ist eine eigene Pfeife da, aus Zinn oder Holz, und so construirt oder gebaut, daß ihr Ton die Klangfarbe desjenigen Instruments hat oder nachahmt, dessen Namen die Stimme, das Register, trägt und zu dessen Repräsentation es vorhanden ist. Sämmtliche Pfeifen einer jeden Stimme stehen neben einander der Tonreihe nach geordnet auf einem eigenen hohlen, winddicht verschlossenen Kasten, jede Pfeife mit ihrem offenen Fuße in einem eigenen in diesen, Windlade genannten, Kasten reichenden Loche. Dieses Loch ist mit einer auf einer Drahtfeder ruhenden Klappe winddicht verschlossen. Die Klappe heißt Ventil. Soll nun beim Spiel der Orgel die Stimme gebraucht werden, so zieht der Spieler, Organist, den entsprechenden neben der Claviatur vorn an der Orgel befindlichen und meist mit dem Namen der Stimme überschriebenen Zug, Registerzug oder dem ähnlich genannt, an. Dadurch öffnet sich mittelst einer zu ihr hinaufreichenden mechanischen Vorrichtung die Windlade und es kann der Wind aus den Canälen, welche den Wind von den auf eigenen Lagern in einem eigenen sogenannten Balghause ruhenden und von eigens dazu angestellten Personen in Bewegung gesetzten Blasbälgen in die Orgel leiten, in sie dringen, und drückt dann der Spieler eine Taste nieder, so zieht diese mittelst dünner Holz- und Drahtstangen (Abstrakte) das dadurch mit ihr in Verbindung stehende Ventil auf, der Wind dringt auch in die Pfeife und es erscheint der Ton, der so lange fortdauert als das Ventil geöffnet, also die Taste niedergedrückt bleibt. Den Finger oder Fuß von dieser hinweg und das Ventil schließt sich augenblicklich, der Ton hört auf. So ist also die Orgel ein aus mehreren bis zu vielen Stimmen zusammengesetztes Blasinstrument, dessen einzelne Stimmen durch künstlich erzeugten Wind und zwar je nach Belieben des Spielers angeblasen werden, denn es ist zugleich auch ein Tasteninstrument, wobei der Spieler mittelst der Tasten nicht blos jeden einzelnen Ton, sondern mittelst der Registerzüge auch jede ganze Stimme in seiner Gewalt hat. Es steht ganz bei dem Organisten, wie

viele er von den vorhandenen Stimmen eben zusammenwirken lassen will. Nimmt er alle, zieht er alle Register an, so sagt man, er spielt mit vollem Werke. Daß er bei theilweiser Anwendung immer die rechten Stimmen wählt, die zusammenpassen, mit einander eine wirklich schöne Wirkung hervorbringen, ist eine eigene Wissenschaft der Orgelspielkunst. Ein Fehler darin verdirbt Vieles. In Verbindung damit steht die Wissenschaft des Orgelbauers, zu einem mehr- oder vielstimmigen Orgelwerke auch die rechten, am besten zusammenpassenden Stimmen und solche auch in den rechten, sich zu einander eignenden Größen zu nehmen. Man nennt das die Disposition der Orgel. Die Summe der zu einer Stimme gehörenden Pfeifen wird der Pfeifenchor genannt. Nun kann eine Orgel aus so vielen Pfeifenchören bestehen, daß sich diese nicht wohl alle der Art anbringen lassen, daß sie blos von einer Tastenreihe (Claviatur) regiert werden können: alsdann werden zwei, auch wohl drei, ja sogar vier solcher Tastenreihen dazu genommen. Eine von diesen Tastenreihen, der meist die durchgreifendsten, tiefsten Stimmen zugetheilt sind, wird gewöhnlich mit den Füßen von dem Spieler regiert oder gespielt und heißt daher insbesondere Pedal, von dem lateinischen pedes = die Füße, während die andern Tastenreihen oder Claviaturen, die mit den Fingern gespielt werden, Manuale heißen, von dem lateinischen manus = die Hand. Demnach kann eine Orgel ein, zwei, drei verschiedene Manuale und ein, zwei verschiedene Pedale haben; gleichwohl kann sie auch so eingerichtet seyn, daß nichtsdestoweniger, wenn der Organist auch blos auf einem Manuale und einem Pedale spielt, alle, auch die den übrigen Manualen und Pedalen zugetheilten, Stimmen sich hören lassen, indem nämlich durch eine eigene Vorrichtung die verschiedenen Claviaturen dergestalt verbunden werden können, daß, wenn man eine Taste niederdrückt, diese auch die gleiche Taste aller andern Claviaturen mit niederdrückt oder mit herabzieht. Man nennt das die Koppelung der Claviere. Ungekoppelt übrigens ist durch jene Vertheilung der Stimmen auf verschiedene Manuale und Pedale auch möglich, die einzelnen Tonfarben mehr neben einander auftreten und so sich gewissermaßen in einzelnen charakteristischen, ausdrucksvollen Zügen auf dem ganzen Gebilde gruppiren und sie nicht blos in steter Mischung wahrnehmen zu lassen. Das ist ein großer

Vorzug der Orgel, der viele ihrer Mängel vergessen macht, wohin namentlich gehört, daß die Tonfarben in Folge des künstlich erzeugten und gleichmäßig zuströmenden Windes sich nur wenig schattiren lassen. Eine Tonnuancirung, wie **crescendo** und **decrescendo, forzando** und wie sie alle heißen, die bei jedem andern Instrumente oft von so ergreifender Wirkung weil ein unmittelbarer Seelenausdruck sind, ist auf der Orgel nicht möglich. Demungeachtet ist ihr ganzer Effekt ein majestätischer, erhebender, markdurchbebender. Es konnte kein passenderes Instrument für die Kirche, zur Begleitung des frommen Volksgesangs, zur Weckung lauter edler, erhabener, andächtiger Gefühle, gewählt werden. Aufzuschwingen glauben Seele und Geist sich da auf den mächtigen Schwingen dieser mächtigen Klänge zum Himmel, und das Auge meint, vergessend alles Irdische, geradezu zu schauen in die Welt des Ewigen. Freilich mindert sich diese Pracht der Orgelmusik auch mit der Größe, dem Stimmenreichthum des Instruments selbst und mit der Kunstgeschicklichkeit seines Spiels. Gleichwohl bleibt der Orgelton, wenn er nicht zu Vorträgen mißbraucht wird, zu denen er sich schlechterdings nicht eignet, immer ein schöner, voller, hehrer Klang, und das mag die Ursache seyn, warum die große Kirchenorgel so viele Nachahmungen im Kleinen auch außerhalb des Gotteshauses finden sollte. Die erste und annäherndste unter diesen ist die sogenannte Stubenorgel, in der Kunstsprache Positiv genannt. Dieselbe ist ebenso gebaut wie die wirkliche Kirchenorgel, nur ist sie viel kleiner, hat also nur wenige Stimmen in weit kleinerem Tonmaaße, und hat sie selten auch ein Pedal, in welchem Falle dann ferner meist der Spieler selbst den Blasbalg zur Erzeugung des nöthigen Windes mit seinen Füßen auf eigens dazu angebrachten Hebeln regieren muß. Eine andere Orgelnachahmung findet man in sogenannten Spielwerken, die in Schränken, hinter größeren Bildern oder auch in Wanduhren angebracht sind. Es sind dies wirkliche Orgelwerke mit bald mehreren, bald wenigeren und bald mehr bald weniger großen Registern, deren Pfeifen über Windladen stehen und von einem durch Blasbälge künstlich erzeugten Winde angeblasen werden. Nur haben sie nicht zugleich auch eine Claviatur, die von Menschen gespielt wird, sondern statt deren eine je nach Bedarf verschieden dicke und verschieden lange Welle, auf welcher Stifte nach

der Ordnung, wie die Töne auf einander folgen sollen, eingeschlagen sind, die beim Umdrehen der Welle unter dazu angebrachte Hacken greifen und mittelst dieser die in der Windlade unter den Pfeifenmündungen befindlichen Ventile öffen. In Bewegung werden die Blasbälge und diese Welle durch Gewichte gesetzt, deren Schwere und somit Zugkraft genau nach dem Grade bemessen ist, in welchem sich die Blasbälge bewegen und diese Welle umdrehen sollen. Sobald das Gewicht abgelaufen ist, hört daher hier auch die Musik auf; soll diese auf's Neue beginnen, so muß zuvor das Gewicht wieder aufgezogen werden. Im Grunde sind diese Spielwerke nichts Anderes als die bekannten und in allen Größen vorkommenden Drehorgeln, kein anderer Unterschied, als daß was dort Gewichte bewirken, hier von Menschen durch Umdrehen einer Kurbel bewirkt wird. Natürlich kann ein solches mechanisches Orgelspielwerk nur diejenigen Tonstücke vortragen, die auf seiner Welle (Cylinder) enthalten sind, d. h. für deren Tonfolgen und Tonverbindungen Stifte und Hacken in diese eingeschlagen sind, welche die dazu nöthige regelmäßige Oeffnung der Pfeifenventile besorgen. Uebrigens können immer mehrere Tonstücke in der Weise auf einer Welle enthalten seyn, und es kommt dann nur auf eine andere Stellung dieser hinter den Windladen an, die durch Verschiebung bewirkt wird, um nach vollendetem Vortrage eines Tonstücks sofort ein anderes anstimmen lassen zu können. Jene Verschiebung der Welle besorgt meist der Besitzer des Instruments, doch wird sie bisweilen auch von selbst durch eine mechanische Vorrichtung bewerkstelligt, welche nach Vollendung eines Tonstücks in Folge des fortdauernden Gewichtdrucks in Thätigkeit gesetzt wird. Die Register einer Orgel normiren sich nach Beschaffenheit der Instrumente, die dadurch nachgeahmt werden sollen. Da hat man Flöten- und Schnarr-Werke oder Register; letztere heißen auch wohl Zungenregister in Folge der Metallzungen, die unter ihren Pfeifenöffnungen in Vibration gesetzt werden, um den Wind in den Pfeifen tönen zu machen. Zu den Zungenwerken gehören unter anderen Posaune, Trompete, Fagott &c. &c. Sie kommen nur in größern Orgeln vor; die kleineren und namentlich die Stubenorgeln und übrigen Orgelnachahmungen haben meist nur Flötenregister. Durch wie viele Octaven sich der Tonumfang der einzelnen Register erstrecken soll, kommt ganz auf die Größe des

Instruments an und hängt auch mit der Größe des Tonmaaßes zusammen, ob das Register zum 32=, 16=, 8=, 4= oder welchem andern Fußmaaße, d. h. nach seiner längsten Pfeife geurtheilt, gearbeitet ist. So viel über die Orgeln.

Die Erwähnung der Zungenregister in denselben giebt Anlaß zur Betrachtung noch einer ganz eigenen Art von Blasinstrumenten. Es sind diese diejenigen, bei denen der Ton dadurch entsteht, daß eine eigens gestimmte und freischwingende Metallzunge durch einen Luftstoß oder Luftstrom in Vibration gesetzt wird. Der gewöhnliche gemeinsame Name dieser Instrumente ist Harmonika, der dann je nach der besondern Einrichtung des Instruments noch einen eigenen Zusatz erhält, so Mundharmonika, wenn jener Luftstoß oder Luftstrom unmittelbar vom Spieler selbst in das Instrument geblasen wird; Physharmonika bei größerem Umfange des Instruments, künstlicher Erzeugung des Luftstromes durch einen Blasbalg und Oeffnung der Zungenräume durch Tasten; Handharmonika bei so kleinem Umfange des Instruments, daß es auch in letzterer Beschaffenheit frei in der Hand gehalten werden kann, wobei die eine Hand dann die Tastatur regiert, während die andere den Blasbalg durch Auf- und Zuziehen in Bewegung setzt 2c. 2c. Im Wesentlichen sind alle dieser Art Instrumente sich gleich. Eine Metallzunge, ein Streifen von Messing oder Stahl, der je nach dem Tone, welchen er erzeugen soll, verschieden lang, breit und dick ist, denn hievon, von seiner Länge, Dicke und Breite hängt die Tonhöhe ab, liegt über einer eigenen Oeffnung in einem Holzgestell, auf der einen Seite fest aufgeschraubt, mit dem andern Ende frei: sobald ein Luftstrom in der Stärke dagegen stößt, daß die Zunge vibriren kann, entsteht der Ton, dessen Kraft und Schwäche von der Heftigkeit des Luftstromes abhängt. Bald sind viele bald wenige solcher Zungen neben einander angebracht und dann entweder harmonisch nach irgend einer Tonart oder auch melodisch förmlich nach der Reihenfolge der Töne in der Tonleiter eingestimmt. In letzterem Falle hat das Instrument meist Tasten, von denen jede eine sogenannte Canzelle, worin eine Zunge liegt, verschließt, damit Luft zu dieser kann nur wenn sie durch ihren Niederdruck die Canzelle öffnet. Solche Harmonika's hat man schon, unter allerhand Namen bis zu fünf und sechs Octaven Umfang verfertigt. Die bloßen Mundharmonika's sind meist Kin-

derinstrumente, doch lassen sich auf allen gar schöne, zarte, gesangreiche Töne hervorbringen, welche besonders durch ihre große Fähigkeit zum An- und Abschwellen von ausnehmender Wirkung seyn können. Kein Instrument kommt in dieser Beziehung der menschlichen Stimme so nahe; aber es hat auch der Spieler bei keinem den Ton in dieser Beziehung so sehr in der Gewalt. Ihren Ursprung haben diese Instrumente unstreitig in der früher bei allem Volke gebräuchlichen sogenannten Maultrommel, in der Kunstsprache eigentlich Aura, d. i. jenes kleine unansehnliche Instrumentchen, das aus einem einfachen Eisengestellchen besteht, zwischen dessen beiden gerade auslaufenden Enden sich eine Stahlzunge befindet, mit einer Nadel an ihrem einen Ende, gegen die mit dem Finger geschlagen sie schwingt, um so, wenn das ganze Instrument zwischen den Zähnen gehalten wird und ein leiser Lufthauch die Zunge berührt, Töne zu bewirken. Ich sage Töne, obschon man gewöhnlich glaubt, daß sich auf der Maultrommel nur ein Ton erzeugen lasse, aber dieser scheinbar nur eine Ton ist je nach Beschaffenheit des eingezogenen oder ausgehauchten Luftstromes, nach Formirung des innern Mundraumes und nach Bewegung der eigenen Zunge in demselben so mannigfacher Biegungen und Nuancirungen fähig, daß wirklich mehrere ganz verschiedene Töne daraus entstehen, und ich habe Meister auf der Aura gehört, die dadurch, daß sie mehrere in verschiedene Grundtöne eingestimmte Instrumente auf einer Scheibe vereinigt zur Hand hatten, demzufolge eine Musik hervorbrachten, deren zarte, hehre Schöne sich mit Worten gar nicht beschreiben läßt. Sie war auch nicht blos melodisch, obschon man glaubt, auf der Aura höchstens Melodien erzeugen zu können, sondern sogar harmonisch, indem der eine Ton immer noch andere neben sich leise durchhören läßt, aber sie war so geisterhaft, daß man sich wie in einen seligen Traum gewiegt vermeinte. Es ist Schade, daß dies Instrument durch jene seine Abkömmlinge immer mehr im Volke verdrängt wird. Allerdings bewahren dieselben äußerlich eine weit reichere Produktivität, aber nie können sie diesen ihren Stamm an tiefer Innerlichkeit der Klänge erreichen, nie sind sie so sehr wie dieser im Stande, das Gemüth von aller Außenwelt abzuziehen und blos auf sich selbst zu richten, es rein geistig zu stimmen. Es giebt kein Instrument, daß so sehr als die Aura den Menschen tief in sich kehren kann. In stiller,

dunkler Nacht sich ihren Klängen überlassen muß blos alles Göttliche in uns wach werden. Sollte noch eines Aehnlichkeit mit ihr in dieser Hinsicht haben, so ist es allein die Aeolsharfe, die sich, obschon eigentlich Saiteninstrument, gewissermaßen ebenfalls in die Kathegorie dieser Blasinstrumente stellen läßt. Ueber einen langen, schmalen, hohlen, viereckigen Kasten aus leichtem trocknem Tannenholz sind mehrere Darmsaiten, alle von gleicher Stärke und in gleicher Spannung, in ungefähr fingerbreitem Abstande von einander gezogen und wird nun der Kasten dergestalt an einen zugwindigen Ort (wie Fensterbrüstung mit gegenüber stehender offener Thür) gestellt, daß die Zugluft quer von der Seite auf Saiten stoßen muß, so gerathen diese dadurch in eine Schwingung, welche Töne erzeugt, aber nicht etwa Töne einerlei Art, sondern verschiedener Art, indem die erste unmittelbar von dem Luftstoße getroffene Saite stärker schwingt als die zweite, noch schwächer die dritte, vierte rc. rc., und da die Kraft der Töne abhängt von der Stärke des Luftstromes, so wie ihre Höhe von der Heftigkeit und Schnelligkeit der Saitenschwingungen, so entsteht ein förmlich geisterhaftes Tonwehen, ein Spiel von sphärischen Klängen, das wie aus weitester Ferne kommend den Menschen besonders in Augenblicken tiefer, dunkler Einsamkeit ganz seelisch zu stimmen vermag. Die letztgenannten Instrumente vermag sich ein Jeder, der mit Holz und Metall umzugehen versteht, selbst zu verfertigen.

Die Saiteninstrumente theilten wir ein in Bogen- oder Geigen-, Lauten- und krustische Instrumente. Die erste Art umfaßt die bekannten Geigen, die in vier verschiedenen Größen vorkommen, von denen die kleinste insbesondere Violine, die zweitgroße Viola oder Altgeige auch Bratsche, die drittgroße Violoncell und die größte Contrabaß oder Violon genannt wird. Im Aeußern sind sich alle vier bis auf ihre verschiedene Größe gleich. Sie bestehen aus einem hohlen etwas gewölbten und an seinen Enden etwas abgerundeten Kasten, dessen Oberdecke der Resonanzboden heißt und aus trockenem Fichtenholze gefertigt ist. Oben an dem Kasten ist der Hals eingesetzt, über welchem ein schwarzes schmales Brett, das Griffbrett genannt, herläuft, das auch noch etwas über den Kasten hinabreicht, aber hier nicht fest aufliegt. Am obern Ende des Halses ist die Wandel, in der die Wirbel stecken, um welche die Saiten laufen,

damit sie verschieden angespannt und dadurch gestimmt werden können. Diese Saiten, bei jedem Instrumente vier an Zahl, sind alle aus Thierdärmen gedreht, verschieden stark, laufen über das Griffbrett neben einander her, liegen etwas weiter von diesem auf einem Stege und sind unten an dem sogenannten Saitenhalter befestigt. Die Saiten sind der tonbewirkende Theil. Indem man sie mit dem mit Pferdehaaren überzogenen Bogen vor dem Stege anstreicht, vibriren sie und setzen so die sie umgebende Luft in gleiche Schwingungen, welche auf dem Resonanzboden anschlagen, mittelst des unter dem Stege im Instrumentenkasten senkrecht stehenden sogenannten Stimmstocks und mittelst der, F-Löcher genannten, Einschnitte neben dem Stege im Resonanzboden auch die im Instrumente befindliche Luft in eben solche Schwingungen bringen und so zum Tönen kommen. Dieser Ton ist verschieden je nach der Art, der Schnelligkeit und Kraft der Schwingungen. Die Schnelligkeit hängt von der Kürze und Länge der Saiten ab. Solche wird verschieden bewirkt durch das Aufdrücken der Saiten auf das Griffbrett mit den Fingern der linken Hand. Die Kraft hängt ab von der Kraft des Bogenstrichs: diesen bewirkt die rechte Hand. Damit wissen wir, wie die Bogeninstrumente gespielt und die verschiedenen Töne auf ihnen erzeugt werden. Die Violine und Viola wird dabei mit dem untern Kastenende unter das Kinn gesetzt und von diesem festgehalten, das Violoncell zwischen die Knie genommen, und der Contrabaß steht aufrecht auf einem Fuße oder Zapfen vor der linken Körperseite des Spielers. Der Tonumfang ist verschieden je nach der Größe des Instruments. Die vier Saiten der Violine stimmen in klein g, eingestrichen d und a und zweigestrichen e: ihr Tonumfang ist also von klein g bis hinauf in die viergestrichene Octav; die vier Saiten der Viola stimmen in klein c und g und eingestrichen d und a: ihr Tonumfang ist also von klein c bis zur dreigestrichenen Octave; die vier Saiten des Violoncells stimmen in groß C und G und klein d und a: sein Umfang also von dort bis zur zweigestrichenen Octave; und die vier Saiten des Contrabasses stimmen in Contra E und A und groß D und G und sein Umfang daher von dort bis zur eingestrichenen Octave. Alle innerhalb dieses Umfangs liegenden Töne können auf den Instrumenten durch Verkürzung der einzelnen Saiten mit den fünf Fingern der linken Hand

hervorgebracht werden; doch unterscheiden sie sich nicht blos durch eine verschiedene Höhe und Tiefe von einander, sondern auch und zwar ebenfalls in Folge der verschiedenen Größe der Instrumente und was damit in Verbindung steht durch eine verschiedene Klangfarbe, einen verschiedenen Charakter des Tons. Die vier Geigeninstrumente gleichen in dieser Beziehung ganz den vier verschiedenen Hauptarten der menschlichen Singstimme, so daß, was bei Betrachtung dieser in der Beziehung gesagt wurde, auch hier gilt. Die Violine ist der Sopran, die Viola der Alt, Violoncell der Tenor, der Contrabaß der Baß, nur daß die Instrumente einen noch größern Tonumfang haben, der indeß wieder ziemlich ausgeglichen wird durch die verschiedenen Nebenarten unsrer Singstimmen. Auch nehmen sie im gesammten Orchester ziemlich eine gleich wichtige Stelle ein. Sie werden hier zusammengenommen das Quartett geheißen. Vorzugsweise sind sie nur melodischer Vorträge fähig; nur einzelne harmonische Tonverbindungen können auf einem Bogeninstrumente hervorgebracht werden; aber dem Quartett zusammengenommen werden in jeder Orchestermusik die Hauptausdruckspartien zugetheilt, so daß alle übrigen Instrumente nur erscheinen als die Vervollständiger, die ergänzenden Lichter und Schatten, der malerische und die dargestellte Handlung nur mehr hervorhebende und erklärende Hintergrund des ganzen Gebildes. Wo auch sonst z. B. nur eine Violine erscheint, ist sie immer das wortführende Instrument, das nur selten andern seine Stelle einräumt und blos als theilnehmende, erläuternde Erklärerin mitwirkt. Von den Violinen giebt es auch welche in ungewöhnlich kleinem Format, für Kinder bestimmt, die noch keine so langen Arme haben, um eine wirkliche Violine gut halten zu können. Die tieferen Saiten der Geigeninstrumente sind, der Fülle des Tones wegen, meist mit Silberdraht übersponnen. — Zu den **Lauteninstrumenten** gehören die Harfe, eigentliche Laute, Guitarre, Mandoline und Zither. Die **Harfe** ist das wichtigste. Sie besteht aus einem langen, nach oben enger zulaufenden, entweder viereckig oder unten mehreckig und oben flach geformten Kasten. Die Decke auf der obern flachen Seite ist der Resonanzboden. Von dem obern Ende des Kastens geht ein meist ausgeschweifter Querbalken aus, der an seinem äußern Ende durch eine verschieden verzierte Stange wieder mit dem untern Ende des

Kastens in Verbindung gesetzt ist. So bildet das ganze Instrument gewissermaßen ein großes Dreieck. In dem Resonanzboden sind durch kleine Knöpfchen die Saiten, die lauter Darmsaiten sind, der Reihe nach neben einander befestigt. Von da laufen sie gerade auf bis zu jenem Querbalken, wo sie um eiserne Wirbel gewickelt sind, um sie verschieden anspannen und somit stimmen zu können. Sie sind alle in die ursprünglichen Töne c d e f g a h gestimmt; sollen auch die andern Töne cis des, dis es ꝛc. ꝛc. hervorgebracht werden, so geschieht das durch Umdrehen eines Hakens, der sich oben in dem Querbalken unter dem Wirbel neben der Saite befindet und durch ein Gegendrücken gegen diese sie sofort um eine Stufe erhöht, also c in cis ꝛc. ꝛc. verwandelt. Das Umdrehen des Hakens geschieht entweder schnell vom Spieler selbst mit der Hand oder durch einen eigens dazu angebrachten Mechanismus, der innerhalb der Stange und in dem Querbalken angebracht ist und unten mit dem Fuße regiert wird. In diesem Falle heißt die Harfe insbesondere Pedalharfe, im andern Falle Hakenharfe. Der Umfang des Instruments ist je nach der Größe dieses verschieden, er kann bis zu fünf und sechs Octaven reichen. Beim Spiele setzt man sich auf einen Stuhl, stellt das Instrument vor sich und lehnt es mit seinem obern Ende an die rechte Schulter. Die Saiten, welche scalenweis neben einander aufgespannt sind, werden alle mit den Fingern der beiden Hände gerissen. So ist das Instrument des vollständigsten harmonischen Vortrags fähig, und hier auch entwickelt sich seine eigentlichste Schöne, wenn es harmonisch begleitend zum Gesange oder zu einem andern melodieführenden und als solches beredteren Instrumente tritt. Zu eigenem zugleich melodischen Vortrage, so vielfach sie auch dazu gebraucht werden, haben seine Töne immer zu wenig Biegsamkeit, sind sie gar zu geringer verschiedener Färbung fähig, als daß die Musik eine besonders ausdrucksvolle seyn könnte. — Die eigentliche Laute können wir als meist veraltet und nur noch selten vorkommend ganz außer Betracht lassen. Dagegen ist die Guitarre wieder in vielen Gegenden ein wahres Volksinstrument. Sie besteht aus einem flachen, oben und unten abgerundeten und an beiden Seiten etwas nach Innen ausgeschweiften Kasten, dessen obere Decke, mit einem Schallloche in der Mitte, der Resonanzboden ist. Oben am Kasten ist ein langer Hals

befestigt, der in ein schiefes Brett ausläuft, in welchem die Wirbel zum Stimmen der darum geschlungenen Saiten stecken, und auf den das Griffbrett aufgeleimt ist, das auch noch auf dem Resonanzboden ein Ende weit fest aufliegt. Auf dem Griffbrette liegen feine Querbalken, Bunde genannt, welche die Tonstufen bezeichnen. Vor einem solchen Bunde die Saite fest niedergedrückt, erscheint immer ein eine Stufe höherer Ton. Dieses Greifen der Töne besorgen die Finger der linken Hand, das Spielen, das in einem Reißen und Kneipen der Saiten besteht, die Finger der rechten Hand unten auf dem Resonanzboden, wo die Saiten bald darnach hinter einem Sattel, auf welchem sie ruhen, mit kleinen Knöpfchen in dem Boden befestigt sind. Der kleine Finger der rechten Hand legt sich dabei meist fest auf den Resonanzboden auf. Der Saiten sind sechs, in groß **E** und **A**, klein **d**, **g** und **h** und eingestrichen **e** gestimmt. Die drei tiefern sind aus Seide gedreht und mit Silberdraht übersponnen, die drei höhern Darmsaiten. Alle Töne vom großen **E** bis in die zweigestrichene Octav können durch das Verkürzen der Saiten durch Niederdrücken auf die Bunde mit den Fingern der linken Hand auf der Guitarre hervorgebracht werden; dennoch ist es ein sehr armseliges Instrument, das sich nur zur harmonischen Begleitung des Gesanges oder eines andern ausdrucksvollern melodieführenden Instruments eignet. Beim Spiel läßt man das Instrument vor sich an einem um die Schultern geschlungenen Bande und etwas festgehalten mit dem rechten Unterarme oder sitzend auf dem Schooße ruhen. Der Hals ist dabei schräg aufwärts nach links gekehrt. — Produktiver schon als die Guitarre ist wieder die Mandoline, obschon dieselbe eigentlich als nichts Anderes erscheint denn eine kleine Guitarre mit oval rundem Kasten, dessen Boden muschelförmig gestaltet ist. Alle sonstige Einrichtung theilen beide Instrumente bis auf den Bezug und die Spielweise, und hierin mag auch der Grund liegen, warum die Mandoline schon mehr einen ausdrucksvollen melodischen Vortrag zuläßt. Saiten hat die Mandoline nämlich acht oder zehn; immer geben zwei Saiten denselben Ton und liegen deshalb auch dicht neben einander; man nennt das doppel- oder zweichörig. Bei acht Saiten stimmen diese in klein **g**, eingestrichen **d** und **a** und zweigestrichen **e**; die **e**-Saiten sind schwache Darmsaiten, die **a**-Saiten aus Stahldraht, die **d**-Saiten aus

Messingdraht, und die g=Saiten wieder Darmsaiten mit Silberdraht übersponnen. Bei zehn Saiten stimmen diese in klein g, eingestrichen c und a und zweigestrichen d und e, und alle sind Stahldrahtseiten bis auf die g=Saiten, die übersponnene Darmsaiten sind. Das Spiel geschieht nicht durch Reißen mit den Fingern, sondern durch ein reißendes Schlagen der Saiten mit einem breiten aus Fischbein oder Holz verfertigten Plectrum, das der Spieler zwischen den Fingern hält. Alles Uebrige mit der Guitarre gleich. Die Töne sind aber, weil meist Metalltöne, heller, biegsamer. Die Mandoline ist das Instrument des italienischen Volks, das damit fast alle seine Gesänge, Spiele ꝛc. ꝛc. begleitet, aber auch einen selbstständigen musikalischen Verkehr unterhält. In vielen Gegenden Deutschlands, namentlich bei den Gebirgsvölkern, vertritt diese Stelle der Mandoline die Zither, die auch eben so gebaut, nur daß der Kasten wieder flach ist, und ebenso gespielt wird, mit einem Plectrum aus Fischbein oder Federkiel, doch durchgehends Stahldrahtsaiten in ebenfalls verschiedener Anzahl hat. Die Bergleute des Harzes z. B., die Steyermärker kennen unter sich kaum ein anderes Instrument als die Zither. Sie macht ihr ganzes musikalisches Leben aus, und gut gehandhabt haucht auch das Instrument in seinen klaren, hellen Tönen viel innere Beweglichkeit. Es giebt kleinere Zithern ohne eigentlichen Hals, die man beim Spiele auf den Tisch legt und die blos in einem flachen breiten Kasten bestehen, aber im Uebrigen eben so eingerichtet sind als die gewöhnliche und eigentliche Zither. Ebenso giebt es und zwar in der letzten Art sogenannte Streichzithern, bei denen blos ein Paar Saiten zur Melodieführung da sind, die mit einem Bogen gestrichen werden, während die linke Hand auf den Bunden die Töne greift und zugleich mit den übrigen Fingern die übrigen Saiten zur harmonischen Begleitung der Melodie reißt. O wie zart und lieblich die Töne klingen! Das rein Kindliche im Leben, die frohe, spielende Unschuld, das reine Blau des Himmels kann keinen bessern tönenden Ausdruck finden. Um des Bogens willen gehört das Instrument eigentlich zu der Geigengattung. — Unter den krustischen Saiteninstrumenten nimmt die erste Stelle das Clavier ein. Es ist dieses eigentliche, wahre Hausinstrument zu bekannt, als daß ich nöthig hätte, mich bei einer weitläufigen Beschreibung aufzuhalten. Es

wird in verschiedenen Formen und Arten verfertigt, in Flügel-, Tafel-, Schrankform und mit bald dieser, bald jener innern Einrichtung. Das Wesentliche, worin alle Formen und Arten übereinstimmen, ist, daß im Kasten über den Resonanzboden Metallsaiten gezogen sind, die den Ton bewirken und dazu durch Tasten in Bewegung gesetzt werden. Jeder Ton hat seine eigenen Saiten und jeder Saitenchor seine eigene Taste. Krustisch heißen die Instrumente, weil diese Saiten durch Schlagen in Vibration gesetzt werden. Das Schlagen geschieht durch Hämmer oder breite Stifte, Tangenten genannt, und diese werden durch die Tasten an die Saiten getrieben: indem man vorn eine Taste niederdrückt, hebt dieselbe hinten einen Hammer oder die Tangente schlagend an die entsprechenden Saiten. Die Claviere mit Tangenten auf den Tasten hinten sind die ältern Clavichords. Noch andere Gattungen Claviere hat man unter den Namen Pantalon rc. rc., sie sind aber neuerer Zeit fast alle dem Fortepiano, d. i. dem Claviere mit Hammermechanik, gewichen. Wichtiger dürfte seyn, auf den Charakter dieser Instrumente aufmerksam zu machen. Sie sind nichts Anderes als ein Abbild des gesammten Orchesters in verkleinertem Maaßstabe und — was die Hauptsache ist — ohne das bewegte Leben einer verschiedenen Tonfärbung. Es lassen sich auf dem Claviere alle Arten musikalischer Vorträge verwirklichen, aber seine Töne sind zu wenig biegsam, als daß dies jedesmal auch mit der rechten Art des Ausdrucks, mit der ganzen Fülle der Tonwirksamkeil geschehen könnte. Das Clavier ist unter allen Instrumenten der vollständigste, vollkommenste Repräsentant des gesammten Orchesters und daher mit Recht das populärste Hausinstrument; dennoch ist es durchaus unproduktiv. Was soll das heißen? Haben wir kein Orchester oder überhaupt nicht Gelegenheit, mehrstimmige Vorträge auch von den dazu geeigneten verschieden gefärbten Instrumenten oder Stimmen zu hören und halten zu lassen, so ist das Clavier das beste Organ, dergleichen Vorträge gleichwohl zu vermitteln und nichtsdestoweniger nicht zu entbehren, aber verzichten muß man auch auf das zur ganzen Wirkung so wesentlich beitragende verschiedene Colorit des Tongebildes. Ich gehe nicht so weit wie Manche, die dem Claviere all' und jede charakteristische Klangfärbung oder die Fähigkeit dazu absprechen, aber was sich nicht leugnen läßt, ist, daß dieselbe durchweg nur ein und denselben Charakter trägt. Es ist nicht möglich, auf dem Claviere auch nur annährend so viele Charaktere zu schaffen, als uns schon aus dem kleinsten, unvollständigsten Orchester, z. B. einer bloßen Blas- oder Quartettmusik entgegentreten, und dennoch ist möglich, auf dem Claviere solch' tonreiche Vorträge zu halten, wie, andere Instrumente dazu genommen, nur das zahlreichste, vollständigste Orchester zu verwirklichen im Stande seyn würde. Der Vergleich ist richtig: das Clavier ist das, was in der Malerei der Griffel des Kupferstechers oder die Feder des Lithographen. Eine Claviermusik ist nichts Anderes als ein Kupferstich,

ein Gebilde mit immer nur einer Farbe, mit zwar der ausgeprägtesten Andeutung der Charaktere, aber ohne deren lebendige Darstellung, die ihre Verwirklichung erst in der Zusammensetzung mehrerer Instrumente bis zum gesammten Orchester erhält. Hier ist ein Darsteller, ein Maler mit wirklichen Farben, beim Claviere nur ein Zeichner. Wer mehr von diesem Instrumente verlangt, verlangt zu viel, so wie wer mehr damit geben will in der Regel Nichts giebt. Freilich liegt darin auch der Grund von der ungleich größern Popularität der Clavierinstrumente vor jedem andern Instrumente des Orchesters. Wir begegnen zehn Clavieren, ehe wir nur eine Geige im Volke finden und diese ist doch noch mehr Eigenthum desselben als die meisten andern Orchesterinstrumente. Ein Kupferstich, eine Lithographie ist mit weit weniger Aufwand zu haben als ein Oelgemälde, auch verständlicher sogar für die Menge als dieses und weit leichter zu schaffen. Hundert leidliche, ja selbst gute Clavierspieler auf nur einen blos mittelmäßigen Geiger oder Clarinettisten. Claviermusik die eigentliche Hausmusik, das Clavier ein wirkliches Volksinstrument wenigstens für den gebildeteren Theil der Gesellschaft, wie Kupferstich und Lithographie das eigentliche Volksbildwerk. Für den ungebildeteren Theil existirt in einigen Gegenden statt des Claviers noch das alte Hackebrett oder Cymbal. Es ist das ein flacher viereckiger Kasten, vorn breit, hinten schmaler zulaufend, über dessen oberer Decke, den Resonanzboden, Stahlsaiten gezogen sind, die mit zwei am Kopfe vorn breit geschnitzten hölzernen Schlägeln oder Hämmern geschlagen werden; der Tonumfang erstreckt sich meist über zwei, drei Octaven. Jeder Ton in demselben hat seine Saiten, meist zwei, auch drei für jeden Ton. Die Schlägel ruhen beim Spiel mit ihrem obern Ende zwischen dem zweiten und dritten Finger beider Hände. Das Spiel ist demnach meist melodisch, höchstens kann es zweistimmig seyn, doch hat es so viel Beweglichkeit, daß in jenen Gegenden das Volk alle seine Feiern damit begleitet, ohne auf das häufig Grelle und Schillernde des Tons zu achten. Beim Spiel legt man das ganze Instrument vor sich auf einen Tisch oder ein Gestell. Auf ihren Wanderungen tragen die Cymbalisten es, wie die Harfenisten ihre Harfen, in Wachstuch eingehüllt an einem Riemen über der Schulter. — Damit könnte ich die Betrachtung auch der Saiteninstrumente schließen; indessen mögen mir noch einige Worte über die wichtigsten gemeinsamen Theile derselben erlaubt seyn. Solche sind zunächst die Saiten. Daß man sich irrt, wenn man glaubt, die Saiten seyen die eigentlich klingenden oder tongebenden Körper dieser Instrumente, ward schon früher gesagt. Allerdings hat deren Beschaffenheit einen wesentlichen Einfluß auf die ganze Beschaffenheit des Tones, doch sind sie nichts Anderes als blos die tonerregenden, tonbewirkenden Körper; der unmittelbar tongebende, klingende Körper ist auch bei den Saiteninstrumenten lediglich die Luft. Wie kann das möglich seyn, da hier nicht wie bei den Blasinstrumenten ein ab-

gegränzter Luftraum den tonerregenden Körper umschließt? — Das wird bewirkt durch den Resonanzboden. So ist dieser der zweitwichtigste Theil an jedem Saiteninstrumente. Kein solches Instrument ohne Saiten, aber auch kein solches Instrument ohne Resonanzboden, und dieser steht jederzeit auf irgend eine Weise in engster Verbindung mit den Saiten, dergestalt, daß sich die Schwingungen dieser ihm sofort mittheilen und dadurch die umgebende Luft in eine zurückschlagend wellenförmige Bewegung versetzt wird, die klingt. Man spanne eine Saite frei zwischen zwei Wände noch so stark, in Schwingung gesetzt wird sie summen, aber nicht tönen. Dieses ist erst eine Wirkung des Zurückschlagens der von den Saitenschwingungen erregten Luftwellen von einem Resonanzboden, um ihr weiteres Ausbreiten zu verhindern und sie zu gleichförmigen wirklichen Schwingungen umzugestalten. Demnach ist an jedem Saiteninstrumente der wichtigste Theil eigentlich der Resonanzboden. Auf seiner richtigen Construktion beruht vorzugsweise die Güte des Tones und somit des ganzen Instruments. Alles was seine Regelmäßigkeit und Reinheit der Schwingung hindern könnte, muß weg. Dabei muß er zwar möglichst elastisch, doch immer auch fest gebaut seyn, denn nur seine innere Faser, Molecule genannt, ist es, welche schwingt, nicht er selbst, sein Ganzes der Länge oder Breite nach.

Die Schlaginstrumente werde ich nur dem Namen nach anzugeben nöthig haben. Sie sind: die Pauken (kupferne Kessel mit einem Fell überzogen), Trommeln (hohe Cylinder an beiden Seiten mit Fellen überzogen), Triangel (ein zum Dreieck gebogener stählerner Stab), Tambourin (eine kleine Trommel mit nur einem Fell über einen mit Rasselwerk versehenen Reif gezogen), Becken (eine Art metallene Teller, die an einander geschlagen werden), Castagnetten (kleine Schaalen aus hartem Holz mit einer Klapper, die durch die Finger regiert wird, während das Instrument selbst am Daumen ruht), der sogenannte und bekannte türkische Hut oder Halbmond, Glocken ꝛc. ꝛc. Sie geben, mögen sie einerlei welche Größe haben, alle nur einen Ton, der durch Schlagen gegen sie mit irgend einem Werkzeuge oder mit der Hand (wie beim Tambourin) bewirkt wird, und bewahren somit blos einen rhythmischen Werth. Sie sind rein rhythmische Instrumente, sind da blos zur Markirung, deutlicheren, wirksameren Hervorhebung der rhythmischen Bewegung, wirken daher meist nur mit andern Instrumenten zusammen, und selbst wo sie allein gebraucht werden, haben sie keinen andern Zweck, als durch Markirung der einzelnen Accentmomente der verschiedenen rhythmischen Bewegungsarten ein gewisses Leben anzuregen und zu offenbaren. Sie sind um so tauglicher dazu, je mehr sie vermögen, der Verschiedenheit der rhythmischen Bewegung zu folgen, wie z. B. die kleine, rasselnde Militärtrommel, die Castagnetten und die Pauke, die alle auch die kleinsten rhythmischen Accentnuancirungen zu bezeichnen vermögen, während große Trommel, Becken, türkischer Hut

sich nur zur Bezeichnung der Hauptaccente eignen. Verschieden stimmen lassen sich von diesen Instrumenten nur die Trommeln und Pauken durch größere oder mindere Anspannung des Felles; die andern behalten für immer den Ton, den sie einmal haben.

Und damit kennen wir nun auch sämmtliche Organe der Musik und kann ich somit meinen Unterricht schließen. Doch bevor ich dies thue, wollen wir noch bemüht seyn, uns von den Eigenschaften, namentlich den Klangeigenschaften, die ich hier den einzelnen Instrumenten zutheilte, auch durch eigene Anschauung zu überzeugen. (Das dann ist, um was ich zum Schluß noch meine verehrten Herren Collegen bitten möchte. Es gilt hier dasselbe, was schon oben bei Betracht der Singstimmen gesagt wurde, und nicht blos, daß die so wichtige, für den Hauptzweck des gesammten Unterrichts so wesentliche Ausbildung des Tongefühls dadurch ihre Vollendung erhält, sondern es ist das auch nothwendig für die richtige Auffassung und Beurtheilung aller musikalischen Redevorträge, so nothwendig wie die Kenntniß der verschiedenen Schriftzeichen für die für alles Leben, allen gesellschaftlichen Verkehr so wohlthätige Fertigkeit im Lesen. Vermögen unsere Schüler auch die Töne der einzelnen Instrumente zu erkennen und zu unterscheiden, ohne diese selbst zu sehen, vermögen sie zu sagen, welche Clarinett-, welche Geigen-, welche Trompeten- rc. rc. Töne, blos nach dem Gehöre, erst dann sind wir fertig mit unserm Unterrichte. Allerdings wird Vielen von uns die Gelegenheit zu solch eigener, praktischer Anschauung nur sparsam zugemessen seyn, doch so viele Gelegenheit, als wir haben, müssen wir sorgfältig und mit allem Eifer benützen. Nicht oft genug kann wiederholt werden: die Seele ist es, womit wir hören, das innere Ohr ist die Seele, und dies so weit als möglich ausgebildet, haben wir das Gefühl erzogen, wie jeder andere Unterricht den Verstand, ist erst der ganze Mensch geworden, und des ganzen Menschen Streben, Thun und Treiben kann immer nur eine edlere Richtung haben. Sünde, Fehler haben nur entweder im gänzlichen Mangel der Ausbildung der Geisteskräfte oder in einer ärmlichen Einseitigkeit derselben ihren Grund. Immer übrigens giebt es mehr gelehrte Sünder als Menschen mit weicher Empfindung, die zur Sünde geneigt wären. Das Wissen des Rechts und der Sitte schützt weniger vor einem Fehlen dagegen, als ihr Empfinden und Fühlen, und dies Empfinden muß und wird immer unmittelbar erwachsen aus einer allseitigen Ausbildung des Gefühlsvermögens selbst; zu solcher aber bieten Ton und Rhythmus die wirksamste Hand. Die Organologie selbst betreffend habe ich sie nur in allgemeinen Umrissen gegeben: Jeder lasse selbst weg oder thue hinzu, was er für sein besonderes Bedürfniß für gut dazu hält. Nur andeuten die Art der Mittheilung wollte und konnte ich.)

Inhalt.

Fünftes Capitel.

Sechstes Capitel.

Siebentes Capitel.

Achtes Capitel.

Neuntes Capitel.

Allgemeine

Volksmusiklehre

oder

didaktische Darstellung

alles dessen, was der Musikunterricht in sämmtlichen Schulen, von den Gymnasien und höheren Töchterschulen an bis herab zur geringsten Dorfschule, sowie in den verschiedenen dilettantischen Vereinen, als Liedertafeln, Liederkränzen, Harmonien &c. &c.

zur

Erreichung seines eigentlichen Bildungszwecks

nothwendig zu lehren hat.

Von

Gustav Schilling.

Mit des Verfassers Bildniß in Stahlstich.

Augsburg.
Verlag von Lampart & Comp.

1852.

Vokale - Consonanten 76